М. ПАВЛОВА

Илья ФРЕЗ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена творчеству народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР Ильи Фрэза, известного мастера детского кино. Фильмы "Первоклассница", "Я купил папу", "Чудак из пятого "Б", "Я вас любил…", "Вам и не снилось…", "Карантин" и другие принесли ему широкую популярность у зрителей разных поколений.

- Мария Ивановна Павлова
  - С ЧЕГО ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ…
  - НЕОЖИДАННЫЙ ПОВОРОТ
  - ПОИСКИ
  - МИР ГЛАЗАМИ ДИМКИ И ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ КОЛИ ГОЛИКОВА
  - «…НЕ БУДУ ОСТРОВОМ, А — МАТЕРИКОМ»
  - ИСПЫТАНИЕ ДРАМОЙ
  - «ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ…»
  - «ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО И ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО?»
  - ЗАКЛЮЧЕНИЕ…
  - ФИЛЬМОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21

- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25

Мария Ивановна Павлова
ИЛЬЯ ФРЭЗ

С ЧЕГО ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ…

На фасаде дома в начале улицы, носящей имя великого кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, можно прочесть вывеску: «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького». Вот уже сорок лет прошло с того времени, как порог этого здания впервые переступил Илья Абрамович Фрэз. Тогда это была киностудия «Союздетфильм»…

Недавно на экраны вышел пятнадцатый фильм, в титрах которого значится: «Режиссер-постановщик — Илья Фрэз». Все его фильмы — о детях и для детей разного возраста. Они разнообразны по тематике и жанрам: музыкальная эксцентрическая комедия «Слон и веревочка», лирический кинорассказ «Первоклассница», фильм-сказка «Приключения желтого чемоданчика», лирические комедии «Я купил папу», «Я вас любил…», «Чудак из пятого «Б», кинодрамы «Хомут для Маркиза», «Вам и не снилось…» Но в каком бы жанре ни работал Илья Фрэз, картины его всегда вызывают интерес постановкой глубоких проблем современности, человечностью, добротой, уважением к своим героям и к юным зрителям.

В детское кино Фрэз вошел не суровым нравоучителен, а добрым и умным другом детей, глубоко заинтересованным насущными ребячьими радостями и заботами. Он населил мир детства обаятельными, пытливыми, жизненно активными героями. Если собрать всех его юных персонажей вместе, то их экранная жизнь вместит в себе биографии нескольких поколений советских детей. В общем русле исторических преобразований в жизни страны изменялся и духовный мир детства — иными становились «детские» проблемы, интересы и запросы ребят, особенности восприятия ими мира, их кругозор. Фильмы Фрэза, запечатлев все эти перемены через эволюцию своих героев, стали своеобразной летописью духовной жизни детей послевоенных десятилетий.

Сегодня имя признанного мастера детского фильма Ильи Абрамовича Фрэза хорошо знают советские кинозрители разных возрастов — и те, кому за сорок, и тридцатилетние, и вчерашние и нынешние школьники. Историю советского детского кино сегодня невозможно представить без фильмов Ильи Фрэза — она будет подобна книге со многими пропущенными страницами. Без них мы так и не узнаем чего-то очень важного о времени и о себе.

Об Илье Фрэзе можно с полным правом сказать, что он каждый день трудится для будущего.

«Завтрашний день планеты во многом зависит от того, что

читают сегодняшние школьники, какие они смотрят фильмы, — писал С. Михалков. — Какими будут завтра сегодняшние наши ребята? Вот один из главных вопросов, заботящих сейчас тех, кто посвятил себя творчеству для детей. Духовное здоровье тех, кому предстоит завтра вершить судьбы мира, ясность и чистота их устремлений во многом зависят от того, куда поведет ребят экран»[1].

Наша страна — родина классического детского кино. О детстве и юности у нас создано немало прекрасных фильмов. И, однако, совсем немного режиссеров, посвятивших детям все свое творчество, таких, как Николай Лебедев, Александр Птушко, Александр Роу… Таких, как Илья Фрэз — верный рыцарь Детства в нашем кино, «мальчик с седой головой», как с дружеской нежностью сказал о нем его учитель Леонид Захарович Трауберг.

* * *

Казалось бы, ничто в творческой биографии И. А. Фрэза, начавшейся еще в 30-е годы, не предвещало интереса к детской тематике…

Призвание нередко выявляется еще в юные годы — в любимых играх, развлечениях. Детские и юношеские мечты Ильи Фрэза были целиком связаны, по его рассказам, с профессией киноактера. Возможно, в этом сказалось влияние старших брата и сестры. Хотя родители были далеки от мира искусства (отец служил в лесничестве, мать посвятила себя заботам о семействе), но театральным увлечениям детей они не препятствовали. Старший сын стал актером театральной студии «Габима», дочь — ученица Айседоры Дункан — принимала участие в организуемых знаменитой танцовщицей представлениях. Оба учились в Москве, а на каникулы приезжали к родителям в Смоленск. Приезды их были для Ильи настоящими праздниками. Дом наполнялся молодым оживлением, смехом, праздничной суетой. Звучали стихи Блока и Маяковского. Устраивались незатейливые, но веселые представления, в которых принимали участие все — от мала до велика…

Когда Илье исполнилось двенадцать лет, умерла мать. А вскоре трагически погиб и старший всеми обожаемый брат. Горестная тишина повисла в доме.

Обремененный заботами о большой семье, отец через некоторое время женился. К счастью, его вторая жена оказалась добрейшим, прекраснейшим человеком. О ней Илья Абрамович вспоминает с глубокой нежностью и благодарностью.

В семье царила атмосфера любви и согласия, но душа подростка рвалась из дома. Она жаждала необыкновенных приключений и ярких впечатлений. Так хотелось почувствовать

себя взрослым, независимым. Сладостное ощущение свободы приходило в укромных, недоступных родительским взорам дворовых уголках, где мальчишки собирались после уроков, чтобы обсудить свои ребячьи проблемы, тайком перекинуться в карты, выкурить папиросу, или в темном зальчике местного синематографа, где дух захватывало от удивительных приключений невероятно красивых заграничных героев.

Правда, от дворовых увлечений отец отучил Илью быстро. Однажды он случайно увидел его играющим в карты. Играли, конечно, на копейки, но — на деньги. И это привело отца в ярость. До сих пор ни разу пальцем не тронувший никого из детей, он задал сыну такую трепку, что урок этот запомнился на всю жизнь. Что же касается кинематографа, то тут запреты и ограничения родителей оказались бессильными.

Во все времена дети были, наверное, самыми благодарными и ревностными кинозрителями, способными высиживать в зале по четыре — пять часов, смотря порой один и тот же фильм. Вспоминая свои отроческие годы, кинодраматург Л. Каплер в книге «Загадка королевы экрана» рассказывал о том, какими «оголтелыми зрителями» были он и его двенадцати-, тринадцатилетние «друзья-балбесы». «Нас в Киеве была целая шайка оголтелых. Вместо того чтобы чинно сидеть за партами… шайка удирала на «кукушкину дачу» — поросшие кустарником отроги Днепра — и разыгрывала сюжет очередной серии «Вампиров» под названием «Исчезновение мертвеца» или «Кровавая свадьба». Правдами и неправдами мы добывали деньги и бегали смотреть серию за серией «Фантомаса»[2].

Содержание фильмов, как видим, далеко от того, чем надлежало бы интересоваться подросткам. Но выбирать было не из чего, и дети смотрели все, что щедро предлагал коммерческий прокат. Ведь фильмы специально для детей тогда, на заре советского кинематографа, еще не снимались.

Смоленские друзья Ильи Фрэза были ничуть не менее «оголтелыми» киноманами. И деньги, добываемые правдами и неправдами, в том число и игрой в карты, оседали в основном в кассе местного синематографа «Милане». Вместе со своими друзьями он посмотрел, конечно же, все популярные приключенческие сериалы начала 20-х годов.

И вот наступил 1926 год. Позади осталась средняя школа, и перед Ильей встала проблема выбора своего пути в жизни. По примеру старших он уезжает в Москву — в Госкиношколу. Но в учебную мастерскую Льва Кулешова его не приняли: от желающих учиться там требовалась специфическая, почти цирковая подготовка, коей семнадцатилетний Илья не владел. Он

уезжает в Ленинград, к дяде, временно устраивается на завод слесарем, однако с мечтой своей но расстается. И когда Ленинградский театр рабочей молодежи (ЛенТрам), расположившийся в небольшом здании на Литейном проспекте (ныне там Театр драмы и комедии), объявил о наборе актеров-непрофессионалов из молодых рабочих, Илья Фрэз оказывается в числе принятых. Правда, играет главным образом в массовках, потому что его внешность не соответствует распространенному в те годы представлению о типажном облике героя-рабочего.

В 1928 году ему удается поступить в Ленинградский институт сценических искусств, на киноотделение, возглавляемое Григорием Козинцевым, в актерскую группу.

Он учится днем, продолжая работать на заводе в ночную смену, зарабатывая на жизнь не только себе, но и стремясь помочь своему другу Петру Алейникову…

Как-то Козинцев сказал Фрэзу, загадочно усмехаясь: «Ты, Илюша, слишком умен и самостоятелен для актера». Сказал вроде бы в шутку, однако уже через некоторое время включил его в работу в качестве ассистента режиссера но фильму «Одна» (1931).

Надо думать, оба постановщика «Одной» — Г. Козинцев и Л. Трауберг — остались довольны работой молодого помощника, потому что, решив ставить свой следующий фильм, «Путешествие в СССР», они снова пригласили Фрэза на ассистентскую должность. Однако фильм этот не был закончен.

Многому научился Фрэз у своих учителей, особенно в период съемок кинотрилогии о Максиме, на которой он опять ассистировал Г. Козинцеву и Л. Траубергу.

— Восемь лет жизни было отдано трем фильмам о Максиме. Это высшая школа обучения — школа старого «Ленфильма», — где я был простым подмастерьем. С тех пор прошло более сорока пяти лет, а я до сих пор ощущаю, как помогают мне уроки Григория Козинцева и Леонида Трауберга, — вспоминает Илья Абрамович. — Сегодня молодые режиссеры, едва усвоив основы нашей неимоверно сложной профессии, спешат получить самостоятельную постановку. Нас же учили: не торопись начинать самостоятельную жизнь в высочайшем искусстве кинематографа, ты еще не имеешь на это права. Оглянись на тех, кто тебя окружает. И не оправдывай себя тем, что есть и похуже. Стремись к самому высокому, недосягаемому… Козинцев и Трауберг были для меня не только режиссерами. У них я учился понимать, что главное для кинематографиста — это вкус, во всех, совершенно разных смыслах — к жизни, в ощущении времени… Конечно, я учился у них и вкусу в прямом значении этого слова — художественному вкусу в искусстве, и профессионализму,

высокой культуре труда.

На трилогии о Максиме у нас с Надеждой Кошеверовой существовало своеобразное разделение наших ассистентских обязанностей. Надежда Николаевна отвечала за организацию эпизодов «буржуазного» быта, а я же считался специалистом по «рабочему классу»: хорошо зная рабочий быт, я не мог отличить смокинга от фрака. Могу даже похвастаться своей удачей — находкой на роль Евдокии в фильме «Выборгская сторона» такой прекрасной актрисы, как Наталия Ужвий…

Приступив к съемкам трилогии, Козинцев и Трауберг прежде всего с поразительной тщательностью, даже дотошностью изучили все доступные материалы, относящиеся ко времени действия фильмов, вплоть до мельчайших характерных примет быта, одежды, причесок, модных песенок и так далее. Этого они требовали и от актеров. К началу репетиций и сами режиссеры и актеры уже настолько хорошо знали материал, так свободно чувствовали себя в нем, что могли фантазировать и импровизировать в поисках пластического решения образов сколько угодно — конечно, в рамках сценария, — не боясь разрушить социально-историческую правду. Причем интересно, что когда Козинцев работал с актерами, то он говорил мало и почти никогда ничего не показывал, отшучивался: «Погонщику мулов совсем не обязательно самому быть мулом». Какой-нибудь один его жест был так выразителен, что актеру становилось ясно, чего от него ждут.

Не припомню случая, чтобы Григорий Михайлович хоть раз повысил голос на актера или сказал ему: «Плохо, ты делаешь не то». Он всегда хвалил. «Правильно, хорошо, — говорил он. — А теперь давай попробуем здесь чуть-чуть изменить…». И далее шла увлекательная импровизация, в результате которой от первоначального рисунка роли порой ничего не оставалось и вся сцена или эпизод незаметно для актера вдруг начинали звучать совсем иначе — именно так, как виделось Козинцеву. Но при этом не совершалось ни малейшего насилия над актером. Напротив, дружески, доверительно общаясь с ним, он умел заразить его своей увлеченностью, и актер становился у него не механическим исполнителем конкретных режиссерских указаний, а полноправным создателем, действительно автором роли…

После репетиций Козинцева мне казалось, что только так и нужно работать с актером. Но вот однажды мне довелось побывать на репетиции Мейерхольда, когда он восстанавливал в бывшем Александринском театре спектакль «Маскарад». Это стало для меня вторым потрясением. В отличие от Козинцева Мейерхольд все показывал. Нужно было, например, пройтись в

танце. Мейерхольд стремительно срывался с места и так легко, захватывающе красиво и выразительно показывал то или иное па, что забывалось, что перед тобой уже далеко не молодой человек…

Закончив трилогию о Максиме, Козинцев и Трауберг намеревались снимать фильм о Карле Марксе. Я должен был заняться поисками и отбором иконографического материала эпохи. Сценарий, написанный режиссерами, был очень интересным. Образ Маркса покорял не только масштабностью, но и глубокой человечностью. Однако бесчисленные поправки, которые вносились в него на разных инстанциях, изменили сценарий до неузнаваемости. Из Маркса-человека сделали бронзовый памятник. После одного-единственного съемочного дня фильм был закрыт…

Между тем шел последний год мирной жизни нашей страны. К этому времени Фрэз уже давно окончил режиссерское отделение института и работал в штате «Ленфильма», куда был принят, еще будучи студентом. Ему не раз предлагали самостоятельные постановки, от которых он стоически отказывался, мечтая вместе со своим другом, ассистентом режиссера Михаилом Розенбергом поставить фильм о высокой и чистой любви лейтенанта Шмидта. Больше двух лет изучали они материалы о судьбе Петра Петровича Шмидта, прочитав все, что когда-либо было написано о нем.

Но война помешала их планам. Уже в первый день — 22 июня — Ленинград стал прифронтовым городом. Вместе с частью работников «Ленфильма» ушел в народное ополчение и погиб в первые недели войны М. Розенберг. Илья Фрэз, как и многие ленинградцы, копал противотанковые рвы, участвовал в строительстве оборонительных сооружений на подступах к городу, а по ночам вместе с другими сотрудниками студии дежурил на крыше, тушил сбрасываемые фашистскими самолетами зажигалки.

С каждым днем город жил все труднее и напряженнее. В середине августа началась эвакуация киностудии в Среднюю Азию. В ноябре из блокадного Ленинграда в далекую Алма-Ату уезжает и Фрэз, взяв с собой лишь материалы к фильму о Шмидте — фильму, которому так и не суждено было осуществиться.

На ЦОКС (Центральной объединенной киностудии) он некоторое время работает на постановке сатирической кинокомедии по сценарию С. Маршака «Юный Фриц» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг), но картина эта по не зависящим от ее создателей причинам так и не была завершена. Вскоре Фрэз становится вторым режиссером в группе Лео Арнштама,

приступившего к созданию фильма о Зое Космодемьянской. Съемки начались в Семипалатинске. Но пейзаж среднеазиатского города был разительно непохож на действительные моста трагических событий будущей картины. И, с трудом добившись разрешения, группа уезжает в Москву, на «Союздетфильм», чтобы иметь возможность снимать в окрестностях столицы.

Тогда, в 1943 году, впервые переступив порог московской киностудии, Илья Фрэз, конечно, даже не подозревал, что отныне на долгие годы она станет для него вторым домом.

Условия работы на опустевшем, холодном «Союздетфильме» были нелегкими. Приходилось трудиться, и за плотников и за столяров — строить самим декорации, клеить из бумаги «бревна» для изб. Неимоверных усилий стоило достать даже одежду для исполнительницы заглавной роли Галины Водяницкой (например, простые чулки в резинку!).

Участие в создании фильма «Зоя» явилось для Фрэза первым соприкосновением с, условно говоря, детской тематикой.

— Образ, личность этой девочки-подростка вызвал у меня восхищение и удивление, — рассказывает он. — В моей голове с трудом укладывалось, как эта пичужка могла вынести такие муки, откуда в ней столько недетской воли и мужества… Я с большим интересом и волнением читал ее дневники, поражаясь вполне осмысленной готовности ее к подвигу, жертвенности. Читая их, я впервые подумал, что ведь детский мир совсем не таков, каким порой его представляем себе мы, взрослые. Детская душа так же глубока, сложна и, уж конечно, гораздо более эмоциональна и более ранима… Это было открытием для Ильи Фрэза.

После окончания работы над фильмом «Зоя» Фрэзу предложили снимать фильм по сценарию Агнии Барто «Веревочка», рассказывающему о том, как пятилетняя девочка сначала не умела скакать через скакалку, а потом научилась». Предложение показалось, мало сказать, неинтересным — обидно-легковесным после стольких лет работы с прославленными мастерами над серьезными фильмами, к тому же в такое нелегкое для страны время.

Советы друзей кинематографистов, мнением которых Илья Фрэз очень дорожил, диаметрально разошлись. «Вы с ума сошли, Илюша, — с этого начинать!» — изумленно воскликнул Козинцев в ответ на вопрос, браться ли за постановку фильма с таким наивным детским сюжетом. Юткевич же, напротив, убеждал непременно соглашаться снимать фильм по сценарию Барто, чтобы доказать этой картиной, «можешь ли стать режиссером вообще, а уж потом выбирать сценарий по душе».

Делать было нечего. Уже стукнуло тридцать семь — пора, пора начинать самостоятельную жизнь в киноискусстве, не откладывая. И Фрэз дал согласие на постановку — сначала скрепя сердце, а потом сам увлекся… И, как показало время, — на всю жизнь.

НЕОЖИДАННЫЙ ПОВОРОТ

На самых разных фильмах последних военных и первых послевоенных лет сиял празднично-радостный отсвет победы. Огней ее салютов, улыбок, встреч и радости возвращения к миру.

Еще шла война, а зрители увидели весенний вечер Победы с фейерверками салюта над Красной площадью в фильме Ивана Пырьева «В 6 часов вечера после войны». И огни салюта над Невой в честь прорыва ленинградской блокады в финале фильма Виктора Эйсымонта «Жила-была девочка»…

Еще шла война, а под последние ее залпы, под последние, теперь уже такие радостные сводки Совинформбюро Сергей Юткевич начинал снимать празднично-мажорное молодежное ревю «Здравствуй, Москва!»… Торжественное шествие гренадеров и гусар, героев войны 1812 года, в «Старинном водевиле» Игоря Савченко шло на экране тогда, когда Москва встречала первые эшелоны воинов-победителей 1945-го.

Отсвет Победы озарял и те послевоенные фильмы, которые были адресованы детям. Если в 1944-м они вместе со взрослыми зрителями переживали увиденную на экране героическую трагедию Зои и драму жестокого блокадного бытия двух маленьких ленинградок, то в фильмах 1945–1947 годов даже слово «война» уже не произносилось — ни в фильмах-сказках «Каменный цветок» и «Золушка», ни в парадно-лирическом фильме о подростках-ремесленниках «Здравствуй, Москва!». Но в самой атмосфере этих фильмов, таких непохожих друг на друга, в их тональности — настроение и дух радостного ощущения долгожданного, наступившего наконец мира.

Печать просветленности, праздничности чувствуется даже на буднях пятилетней московской девочки Лидочки из фильма Ильи Фрэза «Слон и веревочка», вышедшего на экран в начале 1946 года.

У героини первого фильма Фрэза, как у всех мальчишек и девчонок, свои извечные радости и заботы. С утра до вечера виртуозно прыгают девочки через скакалку, хвастаясь своим искусством: «Я и прямо, я и боком, с поворотом и прискоком, и с разбега, и на месте, и двумя ногами вместе!..» И только одна Лидочка прыгать не умеет — «не доскачет до угла». Как ни пытается она, отойдя в сторонку, чтобы никто не видел, терпеливо и настойчиво обучиться этому просто необходимому в ее возрасте искусству, ничего у нее не получается. Но помогают ни домашние «тренировки» с бабушкой, ни связанные ею красивые прыгалки с помпонами. И легко ли Лидочке, если все

ребята во дворе смеются над ней, дразня «настоящим слоном» и «неуклюжей»…

Почему же эту незамысловатую историю Лидочкиных будней собрались рассказать послевоенным маленьким зрителям Агния Барто и Илья Фрэз? И известная детская писательница и режиссер-дебютант, открывший для себя, что детский мир не менее богат и сложен, чем взрослый, одинаково понимали: война не отменила, а, скорее, даже наоборот — усилила потребность разговаривать с детьми об их повседневных радостях и огорчениях, о трудолюбии, о дружбе и взаимопомощи. Не потому ли и режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро обратились в эти же годы к «Золушке» Е. Шварца, словно бы испытывая потребность скорее вернуть детям отнятую у них четырьмя годами войны полноту обыкновенных радостей и естественного счастья детства. Вернуть их в мир сказки и в мир обычных ребячьих увлечений, забот и проблем, чтобы языком искусства доступно и просто вести с ними речь о жизни…

Но каким должен быть этот язык, чтобы его поняли адресаты фильма — малыши четырех-пяти лет?

И Барто и Фрэз решили, что лучше всего вести разговор со своими маленькими зрителями в процессе какой-нибудь игры — скажем, со скакалкой. Ведь известно, что детская игра — это не просто забава. По словам А. С. Макаренко, для ребенка она «имеет то же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа, служба». В играх и развлечениях естественно, ярко проявляется характер ребенка, просматриваются черты будущей личности. И воспитание детей происходит непринужденнее, органичнее всего именно через игру. Вот почему «талантливый детский кинематографист, придумывая для ребенка на экране игру или сказку, отнюдь не балуется со своим юным зрителем, не просто развлекается, а через игру приобщает к серьезным поступкам, к серьезным раздумьям о радостях и трудностях жизни»[3].

Как ни странно, однако, но работа по воплощению этого, казалось бы, столь непритязательного сюжета на экране сопровождалась бурными дискуссиями между автором сценария и режиссером. Споры вспыхивали не только из-за развития сюжетных ходов, но и по поводу каждого слова в сценарии, если оно с трудом воспринималось и произносилось маленькими исполнителями. Об этом вспоминала редактор студии С. Рубинштейн: «Почему же каждый день на моих глазах из-за картины этой шли такие ожесточенные бои? Да, бои! Приезжала талантливая поэтесса Агния Барто, тут же являлся ставший тогда худруком студии Леонид Давыдович Луков и режиссер-

постановщик Фрэз, из-за каждой буквально сцены и реплики шли споры! Каждая сцена переписывалась по нескольку раз, менялись фразы, диалоги, хотя смысл сохранялся тот же… В книжке, в сценарии каждое слово было удачно, на месте. Но когда на съемочную площадку являлись те, кому следовало произносить эти слова с экрана, — дети, малыши пяти-шести лет, — вот тут-то я и поняла, за что сражались Луков и Фрэз с Барто! Хорошо не то слово, которое остроумно, литературно точно по смыслу, а то, которое поймет и сможет осмысленно произнести маленький герой… Само название фильма долго искали и не могли найти. Сценарий назывался просто «Веревочка». Кому-то показалось недостаточно выразительным, думали-думали, вспомнили, что в сюжете где-то сбоку припеку поминается слон. Весь режиссерский и редакторский состав одобрил название»[4].

В результате этих «ожесточенных боев» весь текст фильма — песни и диалоги, стихи и проза — стал так безыскусствен и прост, что очень легко, без малейшего напряжения, как свой, произносился детьми. Больше того, стихи стали восприниматься с экрана, скорее, как ритмизованная речь. Некоторые зрители, не раз смотревшие фильм, порой даже и не замечали, что в фильме часто звучат стихи… Обращается ли Лидочка к пеликану в зоопарке: «До свиданья, пеликан, пеликан-великан!» или говорит сама с собой: «Я веревочку верчу, я ведь прыгать не умею, научиться я хочу», — кажется, что наивные эти слова подслушаны у детей. Простота и детская бесхитростность, легкость восприятия словесного ряда фильма — одно из главных его обаятельных свойств.

Но сразу удалось Фрэзу найти себе творческого союзника и в лице оператора. Поначалу на фильм пришел маститый профессионал, никогда не работавший раньше с малышами. Он панически боялся детей, ребячьего шума и гама. Смешно сказать, но он, пожалуй, даже заискивал перед юными участниками съемок, пытался «подкупить» конфетами, чтобы установить какой-никакой контакт. Дети, конечно, чувствовали фальшь и за спиной передразнивали его. В такой атмосфере работать было, разумеется, невозможно. Тем более что и к фильму оператор этот был абсолютно безразличен, не проявлял никакой заинтересованности и инициативы. От режиссера он требовал лишь конкретных, чисто технических указаний. «Ну-с, режессер, вам какой объективчик?» Этим вопросом начиналась каждая съемка. Пытка была взаимной, пока наконец его не сменил молодой оператор Гавриил Егиазаров, сразу же сумевший найти общий язык с детьми. В трудные минуты, когда ребята уже утомлялись от съемок, теряли к ним интерес, Егиазаров мог

растормошить их, развлечь шуткой, занимательными фокусами, оказывая тем самым режиссеру, впервые работавшему с детьми, не имеющему опыта, огромную помощь.

Но главное было в том, что Егиазаров проникся настроениями режиссера. Их работа шла в атмосфере полного взаимопонимания. Безыскусно просто сняты Егиазаровым интерьерные и уличные эпизоды Лидочкиных будней. Ненарочитая динамика камеры естественно рождается из движения детей в пространстве кадра, их игр, песен, музыки. И так же, как органично для детей соединение реальной жизни и фантазии, так же естественно и просто воображение и явь переплетались на экране.

…Уже первые кадры солнечного утра в московском дворе сопровождаются радостной песенкой о весенней Москве с яркой зеленью листвы, трамвайными звонками, которые заливаются как птицы. Поют в этой картине все, в ней нет места унынию и грусти. Мамы — добродушно жалуясь друг другу на дефицит бельевой веревки, «потому что в нашем доме скачут девочки с утра»; сапожник — радуясь тому, что благодаря этому детскому увлечению у него всегда много работы — дырявых ботинок; Лидочкина бабушка — вспоминая, как и она когда-то девочкой «выбегала с прыгалкой весной в зеленый сад». И даже скучный Лидочкин сосед ворчливо напевает, жалуясь, что у него «от этой прыгалки нету больше сил» и что он бы «эту прыгалку просто запретил».

В мире детства, который создан Ильей Фрэзом в фильме «Слон и веревочка», все узнаваемо и все необычно. Знакомое словно преображено детской фантазией в процессе игры и передано тем образным языком, который дети создают, самозабвенно и живо импровизируя в воображаемом мире предложенного им сюжета. Но на какие-то моменты они как бы выходят из образа, чтобы «нормальным», бытовым языком договориться о «правилах» дальнейшего развития игры… Отсюда и тот способ, тот главный художественный прием, который определил стиль и язык картины: это фильм о детях и их играх — и это фильм-игра.

Поющие дети — и поющие в одиночку и хором взрослые; не только скачущие без устали девочки, но и с не меньшим увлечением прыгающая через скакалку Лидочкина бабушка; ничем не примечательные рыбки в аквариуме, которых мальчик Толя выпускает «на свободу», потому что «им тесно», — и удивительные звери из Лидочкиного сна, говорящие знакомыми голосами мальчика Юры, соседа, бабушки… Мир достоверно-реальный и мир детской фантазии, игры соединены режиссером

легко и органично. Не чувствуется никаких монтажных «швов» в переходах от одного к другому, как не чувствуется насильственных переключений от стихов к прозе, от прозы к песням. Фильм, обращенный к малышам, и сам воспринимается как игровая детская песенка.

Ощущение это создается благодаря тому безукоризненному чувству ритма, в котором сменяют друг друга эпизоды, и благодаря шутливо-ироничной музыке композитора Льва Шварца, стремительно-активно вторгающейся в действие либо комментирующей его. Музыка то «страдает» и «жалуется» вместе с соседом на неуемное прыгание девочек, то «засыпает» с уставшей бабушкой, то звучно «шлепается» на землю вместе с не умеющей прыгать Лидочкой.

Как в лучших детских песенках непременно заключена мораль, так и в этом фильме авторы придумали интересный для малышей ход, чтобы объединить задачи развлечения и воспитания.

…Однажды Лидочке приснился сои, в котором большой и мудрый слон голосом бабушки раскрыл тайну: она научится прыгать, если совершит добрый поступок…

Чтобы чего-то добиться в жизни, чтобы сбылись все желания, человек должен не только настойчиво трудиться, но и творить добро. Вот это и хотят внушить авторы фильма маленькому зрителю.

…Благодаря тем добрым поступкам, которые Лидочка совершила, она научилась прыгать через веревочку. Фильм венчает радостный и озорной апофеоз Лидочкиного ликования — с музыкой, пением, скаканием девочек на всех этажах, во всех квартирах. Дрожат и раскачиваются люстры, сыплется штукатурка, с кухонных полок опрокидывается в какао перец. И в общий хор взрослых, восхищенно поющих о том, как отлично скачет Лидочка, вливается даже восторженный голос прежде ворчливого соседа-моралиста.

Простая и ясно выраженная мысль фильма о воспитании в детях терпения, настойчивости в достижении цели, доброты, воплощенная в легкой, шутливо-комедийной форме, получила, пожалуй, и несколько расширительное звучание — о радости делать добро, о радости бытия вообще. Искусство педагога и искусство режиссера органично соединились в кинодебюте Ильи Фрэза.

Талант педагога режиссер проявил и в работе с маленькой кинозвездой Наташей Защипиной. Наташа, к этому времени сыгравшая в фильме В. Эйсымонта «Жила-была девочка» трехлетнюю Катю и, таким образом, имевшая уже некоторый

«актерский опыт», ничуть не боялась камеры. Многим походила она на свою героиню Лидочку. Ей также было пять лот, она тоже не умела прыгать через скакалку и очень переживала это. Но, в отличие от сценарной героини, девочки довольно плаксивой и не очень решительной, Наташа была веселой и в то же время серьезной и самостоятельной. Вызвать у нее слезы, необходимые по сюжету, было почти невозможно. Из самоотверженной любви к своей актерской работе она даже предлагала режиссеру ударить ее по щеке: ей будет больно, и тогда она заплачет. Однако был найден, конечно же, другой, более приемлемый путь. Будучи убежденным в том, что ребенок не способен к перевоплощению в процессе работы над фильмом, Фрэз предложил автору сценария несколько изменить характер героини — приблизить ее к индивидуальности маленькой актрисы, наделив Лидочку чертами самой Наташи Защипиной — упорством, находчивостью, смелостью.

А кроме того, И. Фрэз отдавал себе отчет в том, что даже весьма одаренные маленькие исполнители могут действовать естественно на съемочной площадке, лишь если удастся создать во время съемок атмосферу как бы игры в игре. Ребенок способен самозабвенно отдаваться игре, безоглядно веря в то, что в данный момент он — это не он, а шофер, либо автомобиль, либо мама, либо доктор. Эту особенность детской психологии и использовал режиссер. Вместе с драматургом они предложили девочке действовать в ситуациях, столь органичных и увлекательных для ребенка, вступать в диалоги со взрослыми актерами и произносить реплики настолько простые, доступные ее пониманию, что в результате образ Лидочки в Наташином воплощении предстал живым, лишенным наигрыша и фальши.

Ее Лидочка с искренним восхищением и удивлением гуляет по зоопарку, смело протягивает руку большой красивой «киске» — леопарду, садится на ногу слону или разговаривает с пеликаном. Она просто и естественно, как делала бы это в жизни, общается с ребятами, снимавшимися в фильме, с ранеными в госпитале, с бабушкой и соседом, к которому приходит делать «уборку». При этом Наташа проявляет в этой сцене изрядное чувство юмора и лукавство, свойственные ее возрасту и характеру: в сцене уборки, например, она забавно пытается отвлечь внимание соседа от нечаянно залитой чернилами рукописи намеренно громким и беспечным пением, развешивая на веревочке «выстиранные» бумаги…

Много лет спустя, вспоминая о своей работе с Наташей Защипиной, Илья Абрамович писал: «Удивительная собранность, воля, настойчивость и терпение уже тогда отличали эту

маленькую труженицу. Она никогда не жаловалась на усталость, хотя часто ей бывало тяжело… Обычно дети рассеянны — она была удивительно собранна и внимательна. Наташа на редкость точно выполняла технические задания и могла повторять их по многу раз… ничуть не теряя непосредственности. Обычно дети стесняются, могут легко растеряться. Наташа никогда не стеснялась и никогда не была смущена и растерянна… С Наташей я работал не так, как со всеми другими девочками, а так, как работают со взрослым актером — «по системе Станиславского». Не только разъяснял ей все, вплоть до «задачи», «зерна», но даже вместе искали «подтекст». И она все понимала, конечно, в меру своих ребячьих возможностей. Внимательно слушала, когда ей читали сценарий. Помнила его почти наизусть. Перед каждой сценой ей нужно было подробно объяснить, что происходило до этого момента, что произойдет после него. Ей необходимо было знать все. Тогда девочка работала осознанно, ясно понимая, чего от нее хотят. Что и как нужно делать. Много привносила своего»[5].

Давно известно, что играть рядом с детьми — задача сложная для актера. Николай Черкасов, снимавшийся в детском фильме «Счастливого плавания», говорил режиссеру фильма Н. Лебедеву: «Как трудно с ними! Они хоть и шалуны, ветер в голове, но такие неподдельные, такие настоящие, что я иногда чувствую у себя фальшивые интонации, чего не заметил бы, играя с актерами»[6].

Игра вместе с детьми требует от актера не только профессионализма, способности к перевоплощению, но еще и дара искреннего сопереживания детским заботам и волнениям, нерастраченной способности души удивляться миру. И в этом плане Фаина Георгиевна Раневская в роли бабушки и Ростислав Янович Плятт в роли соседа были идеальными партнерами Наташи Защипиной.

Признанные мастера, они, согласившись сниматься в небольшом по метражу, незатейливом детском фильме режиссера-дебютанта, не просто хорошо сыграли свои роли. Как и в широко известном уже тогда фильме Т. Лукашевич «Подкидыш», где партнером Раневской и Плятта также была маленькая девочка, эти актеры общаются с ребенком с удивительным уважением к нему, с полной душевной отдачей, с настоящей, ненаигранной увлеченностью. Их работа, как всегда, отмечена печатью той одержимой преданности роли, партнеру, сюжету, которой хватило бы на серьезный психологический образ в сложном фильме. Бабушка Раневской и сосед Плятта в этой легкой кинокомедии стали не просто живыми людьми, но, не утратив присущей жанру меры условности, воплотили в себе

доброту и мудрость мира взрослых, сообщив фильму обаяние нравственной красоты и человечности. Тем самым они возвысили в глазах детей и в то же время доверительно приблизили к ним этот взрослый мир.

Бабушка Раневской так искренне проникается заботой своей внучки, что без тени снисходительности, очень серьезно, терпеливо учит девочку прыгать, привязав веревочку к стульям, объясняет ей ошибки, вяжет ей красивые прыгалки с помпонами. Она даже сама увлекается этой детской забавой и с упоением тайком от Лидочки — пока та, как ей кажется, спит — тоже прыгает через скакалку, вспоминая юные годы, озорно приговаривая: «Совсем не так плохо для моего возраста, черт возьми! Дай бог каждому».

«Это «взаправдашнее», совершенно серьезное отношение к важной проблеме пятилетнего человека актриса принесла в наш фильм, — рассказывал Илья Абрамович. — Она была блестящим партнером девочки, потому что сама как ребенок верила во все происходящее. Она вела с девочкой не снисходительный, а вполне серьезный разговор».

В своей статье «Признания старого сказочника» К. Чуковский писал: «Когда-то в своей книге «От двух до пяти» я опубликовал заповеди для детских поэтов, но только теперь догадался, что ко всем этим заповедям следует прибавить еще одну, может быть самую главную: писатель для малых детей непременно должен быть счастлив. Счастлив, как и те, для кого он творит… Горе тому детскому писателю, кто не умеет хоть на время расстаться со своей взрослостью, выплеснуться из нее, из ее забот и досад и превратиться в сверстника тех малышей, к кому он адресуется со своими стихами»[7].

Вот в этом умении создателей фильма «Слон и веревочка» «выплеснуться» из своей взрослости в сферу детского мироощущения и заключена была, пожалуй, тайна его притягательности для маленьких зрителей.

Пронизанный радостью, светом, добрый и увлекательный фильм был прекрасным подарком детям войны. Он словно бы возвращал им их мирные игры, а взрослым — то привычное чувство дома и семьи, которое не омрачено больше горем потерь и детскими слезами. «Картина… привлекает внимание, потому что говорит с детьми на их языке… Ряд детских сцен в фильме проходит естественно и непринужденно, что является бесспорной удачей молодого режиссера… Он не затрагивает глубоких тем и сложных вопросов. Но, когда слышишь искренний детский смех в зрительном зало, радуешься тому, что наши дети получили наконец новый комедийный фильм», — писала «Вечерняя Москва»

в момент выхода картины на экран (январь 1946 г.). «Дебют И. Фрэза и Г. Егиазарова нам кажется многообещающим… Самые маленькие зрители получили хорошую, веселую картину», — отмечала другая газета, «Советское искусство» (25 января 1940 г.).

Критика тех лет прошла, однако, мимо несколько необычной кинематографической формы режиссерского дебюта Ильи Фрэза. Глядя же из дня сегодняшнего, интересно отметить, что ведь фильм «Слон и веревочка» был поставлен в жанре новом для своего времени. Музыкальный, с песнями, танцами, стихами и разговорной речью, он нес в себе приметы жанра, близкого к тому, что теперь мы называем «мюзиклом».

Мюзикл — жанр, родившийся на сцене музыкального театра и пришедший затем и в кинематограф, синтезирует в себе возможности музыки, драмы, хореографии, оперы, позволяет оригинально использовать для разностороннего раскрытия драматургии различные стилистические приемы — водевиля и трагедии, эксцентрики и тонкого психологизма. Нередко в основе мюзикла оказываются подчас весьма сложные жизненные проблемы. И, будучи воплощенными столь разнообразными художественными средствами, они приобретают особую, яркую выразительность, которая делает их легкодоступными и эмоционально-доходчивыми для восприятия. Это особенно важное для детского искусства качество не могло не привлечь к мюзиклу мастеров кинематографа для детей.

Когда уже подрастали дети первых зрителей этого фильма, появились на экране детские мюзиклы. «Айболит-66» Р. Быкова, помнится, очень удивил и зрителей и критику и вызвал поначалу весьма бурные споры о правомерности этого очень условного по своей природе «синтетического» жанра на экране. Позднее были его же «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1974), а так же «Усатый нянь» (1977) и «Руки вверх!» (1981) В. Грамматикова и др.

Ностальгию по праздничной зрелищности своего первого фильма почувствует и Фрэз. Спустя четверть века, в 1970 году, по сценарию С. Прокофьевой он поставит удивительно молодую по темпераменту, современную киносказку «Приключения желтого чемоданчика». И в ней, как в «Слоне и веревочке», будет много песен, зверей и, как положено в сказке, фантастических превращений. Будет царить та же атмосфера детской наивной веры в происходящее, которую внесут исполнители — дети и взрослые актеры. И вот что еще важно: так же, как «Слон и веревочка», фильм будет учить развлекая.

…Атмосфера чудес, озорной эксцентрики создана Фрэзом уже

в первых кадрах «Приключений желтого чемоданчика» — своего рода прологе. Под шутливую песенку Яна Френкеля о резвом, шаловливом ветре летят над крышами домов и улицами срываемые им шляпы и газеты, белые воздушные занавески и разноцветные шары, бегут удивленные прохожие, кружатся подгоняемые ветром ажурные причудливые флюгера. И во всем этом красочном, кружащемся, летящем хороводе, снятом оператором Михаилом Кирилловым празднично, ярко, динамично, — обещание радости и веселого волшебства. И оно не обманывает зрителя. В таком же стремительно увлекающем ритме пойдет в дальнейшем рассказ об удивительных приключениях желтого чемоданчика, в котором хранятся, оказывается, редчайшие лекарства, излечивающие детей от «злости и коварства, от зависти, от глупости, от трусости, от грубости, от грусти и вранья». Авторы фильма, С. Прокофьева и И. Фрэз, знакомят нас и с изобретателем чудодейственных лекарств — милым, забавным и эксцентричным доктором, который пишет работу — труд всей его жизни — на тему «Роль драки в нормальном развитии мальчишек», а также с главными его пациентами — трусливым мальчиком Петей и плаксивой, никогда не улыбающейся девочкой Томой. Пете очень страшно жить на свете, потому что «всюду слышатся шаги, всюду прячутся враги». Он даже суп ест только из мелкой тарелки, чтобы «в глубокой не утонуть». А маленькой Томе все на свете кажется грустным. «Ходят грустные звери и дети. Даже наш директор школы тоже ходит невеселый. Вы поверьте, я не лгу — я смеяться не могу», жалуется Тома, пораженная недугом царевны Несмеяны.

Сказочно-комедийной драматургии сюжета и характеров соответствует полное выдумки изобразительное решение фильма, вся обстановка, в которой происходит действие: Так, детская клиника, которой заведует симпатичный доктор и куда приходят за помощью родители Пети и Томы, сразу располагает к себе шуточно-успокоительными надписями на дверях кабинетов — такими, например: «Здесь ласково, негрубо ребятам лечат зубы», «Не капризничай, не плачь, здесь лечит самый главный врач»…

Страхи Пети и неизбывную грусть Томы режиссер «материализует» в забавно-«устрашающих» зрительных образах. К примеру, Пете, которому всюду мерещатся фантастические чудища, обыкновенный шнур от пылесоса представляется коварно подкрадывающейся гремучей змеей, висящее на вешалке пальто — великаном с огненно сверкающими глазищами, а уютные домашние шлепанцы — вообще бог весть чем, невообразимо жутким… Тихо и непрерывно льющиеся из глаз Томы слезы наводят тоску даже на цветы, так что они никнут и темнеют,

когда девочка находится в комнате, и вновь оживают с ее уходом.

Случайно желтый чемоданчик с «конфетами храбрости», предназначенными для трусливого Пети, попадает к отцу Томы — летчику Веревкину. Вдруг бесстрашный Веревкин перед вылетом съест такую конфету и, находясь в воздухе, потеряет всякую осмотрительность!.. Чтобы спасти его от возможного несчастья, вдогонку за ним кидаются доктор, Петя, Тома и ее бабушка. Местом невероятных погонь и приключений становятся крыша пятиэтажного дома и забитая транспортом автострада, аэродром и арена цирка, а действующими персонажами — дети и взрослые, огромные тигры и маленькие цирковые собачки, съедающие в конце концов все «конфеты храбрости».

В соответствии с легкой, сказочно-эксцентрической стилистикой фильма живут в нем — именно живут, а не играют — исполнители, в особенности Евгений Лебедев в роли доктора и постоянная участница фильмов Фрэза 60—70-х годов, одна из самых любимых его актрис — Татьяна Пельтцер в роли Томиной бабушки. Как и положено герою сказки, в докторе Е. Лебедева все характеризующие его качества присутствуют в преувеличенных степенях: он сказочно добр, фантастически рассеян и бесконечно увлечен изобретением чудодейственных лекарств. Но благодаря неподдельной искренности, юмору и лукавому озорству, с которыми живет в образе удивительный этот актер, все эксцентрические выходки его милого, обаятельного героя воспринимаются как вполне естественные, сами собой разумеющиеся, «взаправдашние». «Колдует» ли он в своей лаборатории над колбочками и пробирками, при этом про себя пробалтывая вперемешку и буквы алфавита, и таблицу умножения, и скороговорки вроде «на дворе трава, на траве дрова», или бежит по городу забавно семенящей походкой, чтобы успеть предупредить о путанице с чемоданчиком, — во всем чувствуется упоенность актера игрой. В атмосфере сказки Лебедев живет как в родной стихии. Детской веры в естественность, закономерность чуда в нем ничуть не меньше, чем в исполнителях-детях.

Непринужденна, искренна и достоверна в этом фильме и Т. Пельтцер. Она играет здесь как бы две роли: тихой, интеллигентной, застенчивой бабушки, настолько робкой, что даже не может решиться сурово и требовательно поговорить с домоуправом — халтурщиком и хамом, и бабушки «буйной», решительной, разудалой, когда она случайно съедает «конфету храбрости». Метаморфоза, происходящая с ней, столь разительна, что даже домоуправ пугается и клянется немедленно выполнить ее просьбу — отремонтировать крышу дома. Эта «новая» бабушка

отважно передвигается по карнизу на высоте пятого этажа, вызывая испуганно-удивленные стоны и вздохи соседей, ловко карабкается по пожарной лестнице на крышу и там, лихо выбивая чечетку и по-разбойничьи свистя, еще и залихватски поет: «Первый подъезд, пятый этаж, нас затопляет — на абордаж!» Чего только не выделывают бабушка и доктор: они мчатся по улице в погоне за желтым чемоданчиком, едут на крыше троллейбуса, взбираются на высоченный забор, на котором бабушка вдруг повисает в испуге в тот самый момент, когда кончается действие «конфеты храбрости»… На протяжении всех этих приключений Е. Лебедев и Т. Пельтцер действуют в образах своих эксцентрических героев увлеченно и заразительно, органично вписываясь в сказочно-веселую эксцентриаду фильма.

Забавляя и развлекая, фильм Фрэза воспитывает в детях чуткость и отзывчивость, помогает им самим, без помощи удивительных «конфет храбрости» избавиться от своих недостатков. Защищая Тому от дворовых хулиганов и стремясь вовремя предупредить Веревкина об опасности, Петя забывает о страхе. Чувство ответственности, забота о других излечивают его от эгоизма и тем самым от трусости. А Тома, приобретя в лице Пети настоящего друга, становится общительной и жизнерадостной девочкой…

Несколько лет назад, в 1981 году, на экраны вышел фильм молодого режиссера В. Грамматикова «Руки вверх!», сюжетные ситуации которого напоминали ситуации «Желтого чемоданчика», использованные, правда, как бы с обратным знаком. И в фильме Грамматикова события развиваются благодаря неким удивительным пулям под названном «болдин». Но в отличие от «конфет храбрости» «болдин» оболванивает ребят, делает их бездуховными и бездушными существами. В обоих фильмах присутствуют бабушки, роли которых исполняет одна и та же актриса — Т. Пельтцер. Только в фильме Грамматикова ее героиня под воздействием «болдина» становится агрессивной и хулиганистой…

— Фильм Грамматикова мне в целом нравится. Он современный, живой, и дети, говорят, смотрят его взахлеб, — сказал в одной из наших бесед Илья Абрамович. — Владимир Грамматиков не только талантлив, но и любит детей. А легкости, с которой он работает, я даже завидую, потому что для меня работа над сценарием, фильмом всегда связана с мучительными колебаниями, сомнениями. Но драматургически и режиссерски фильм «Руки вверх!», на мой взгляд, все же недостаточно точно выстроен, в нем перебор выкрутасов. Хотя замысел интересен…

«Шпионский» мюзикл В. Грамматикова поставлен и в самом

деле с фантазией, увлеченно, легко — на одном дыхании. Но он настолько перенасыщен погонями и стрельбой, что за всем этим подчас теряется не просто чувство меры, но и смысл, идея, ради которой все это должно происходить. Порой он становится чисто развлекательным зрелищем, в котором трюки существуют уже ради самих трюков. Эта тенденция к чистой развлекательности характерна сегодня, кстати сказать, отнюдь не только для этого фильма. Вот почему работа Фрэза почти пятнадцатилетней давности представляется даже сейчас одной из интересных попыток создания современной музыкальной киносказки для детей, удачного соединения дидактики, незаметно, но обязательно присутствующей в детских фильмах, и комедийной эксцентричности.

К жанровым традициям эксцентрических комедий «Слои и веревочка» и «Приключения желтого чемоданчика» Илья Фрэз вернулся в своем последнем фильме — «Карантин». Возможно, известную побудительную роль сыграло в этом то обстоятельство, что эксцентрическая комедия для детей, наиболее ярко представленная в творчестве Р. Быкова и В. Грамматикова, стала в последнее десятилетие одним из часто встречающихся на афише детского кинорепертуара жанров.

Тем не менее если взять творчество Фрэза в целом, то при всех немалых достоинствах его фильма «Слон и веревочка» и значительно более позднего «Желтого чемоданчика» наиболее крупные творческие удачи, принесшие режиссеру зрительский успех, связаны, как показывают его дальнейшие работы, не с фильмами музыкально-эксцентрическими. И так как в пристрастии к тому или иному жанру в значительной степени выражается и мироощущение художника, то очевидно, что человеческой и художнической индивидуальности Фрэза ближе все-таки не праздничная зрелищность или сказочная эксцентрика, а лирическое повествование об обыкновенных буднях наших ребят, в процессе которых происходит их моральное, нравственно-этическое воспитание.

Таким лирико-поэтическим рассказом о школьных буднях самых маленьких школьников и стал следующий фильм Фрэза после «Слона и веревочки» — «Первоклассница», созданный им по сценарию выдающегося советского драматурга Евгения Шварца.

Первоначально сценарий Шварца назывался «Первая ступенька» и был совершенно далек от ставшей потом широко известной и всеми любимой «Первоклассницы». Это была сказка — жанр, характерный для творчества драматурга. Героиня ее, семилетняя девочка Наташа — хвастунишка и всезнайка, — считала, что уже много видела и все знает и потому может

учиться «так себе». Но, встречаясь со многими интересными людьми разных профессий, Наташа в конце концов убеждалась, что все они, прежде чем стать мастерами своего дела, прошли через «первую ступень» — первый класс. В сценарии было много всевозможных приключений: в квартире у старого ученого Наташа видела удивительные, большие красивые цветы, оживающие игрушки. По ходу действия она попадала то в чудесный сад, то на необыкновенное кукольное представление, то в недавно выросший новый шахтерский город. Были в сценарии сильнейшая гроза и наводнение, во время которых девочка терялась и объявлялись ее поиски…

Однако столь сказочно живописно разработанная фабула не очень привлекала Фрэза. И наряду с предложениями о многочисленных поправках в сценарии он посещал разные школы, чтобы наблюдать маленьких героев своей будущей картины, так сказать, в натуре: присутствовал на уроках, разговаривал с первоклассниками, их учителями и родителями. До сих пор у Ильи Абрамовича хранится черная тетрадь, датированная маем 1946 года, в которой мелким, убористым почерком записаны сделанные им тогда живые наблюдения из жизни первоклассников. Например, такие: «Вначале учительницу называют «тетей». Посредине урока заявляют: «Я пойду домой, я больше не хочу, я играть хочу». По малейшему поводу поднимают руки. Любят пожаловаться друг на друга» и т. д. Когда материала набралось достаточно, Фрэз показал его Шварцу. Шварц пришел в восторг: «Ведь это же гораздо ярче, чем сказка. Это готовый сценарий. Зачем выдумывать?» И буквально за две недели написал на основе записей-наблюдений Фрэза совершенно новый вариант сценария, по которому и был поставлен фильм.

В отличие от «Первой ступеньки», изобиловавшей действием, внешними яркими событиями, в «Первокласснице» нет сюжета в привычном для того времени понимании. Сюжетом в нем стала история развития внутреннего мира ребенка, история о том, как растет человек, как формируется будущая личность.

Надо сказать, задача, стоящая перед драматургом и режиссером, была совсем не из легких — снять целую картину о буднях школьной жизни, лишенных, казалось бы, какой-либо значительности и занимательности, о том, как дети ходят в школу, учатся читать и писать, дежурят в классе, ссорятся и мирятся, да так снять, чтобы зрителям было не скучно. И мудрый сказочник Евгений Шварц нашел драматургическую форму, единственно, пожалуй, возможную для повествования об истории души маленького человека. Вроде бы ничем не примечательный, неброский материал о скромных повседневных заботах,

переживаниях и радостях первоклассников он выстроил как ряд эпизодов, новелл, в каждой из которых раскрывается, во-первых, какая-нибудь черта характера маленькой героини, а во-вторых, она сама открывает для себя что-то новое. В результате десять новелл, в основу которых положены реальные жизненные наблюдения, в целом сложились как хроникально-поэтический рассказ о жизни и воспитании характера первоклассницы Маруси Орловой.

Помня о том, что фильм предназначен в первую очередь детям, маленьким детям, и потому должен быть доступен их пониманию, Шварц дал каждой новелле название, начинающееся словом «как»: «Как Маруся начала учиться», «Как Маруся получила первую отметку», «Как Маруся помогла подруге» и т. д. В этом многократно повторяющемся «как» чувствуется, с одной стороны, сказочно неспешная интонационная ритмичность, с другой — близость к детскому синтаксису, к детской конструкции разговорной речи. (Вспомним рассказ Веры Инбер, который назывался «Как я была маленькая», и много других подобных примеров). Разбивка фильма на небольшие новеллы дала возможность всякий раз как бы заново сконцентрировать внимание ребенка, напомнить ему — а вот сейчас начнется новая история… Нанизывая таким образом разные поучительные «истории про то, как…», авторы фильма помогали детям усваивать нравственные ценности, такие, как трудолюбие, скромность, чувство товарищества, преданность в дружбе.

Каждая новелла начинается своеобразной скромной изобразительной заставкой — лист из школьной тетради, разлинованный в косую линейку, на котором старательным детским почерком выведено ее название. Причем названия эти с расчетом и на тех зрителей, которые еще не умели читать, произносились вслух актером Борисом Чирковым. Тем самым режиссер как бы подчеркивал зрительский адрес фильма — кому он был направлен.

«Как Маруся первый раз пошла в школу» — так называется первая новелла. Материалом для нее послужили заметки из дневника Ильи Фрэза о девочке, которая пришла записываться в школу сама, без родителей и принесла с собой все документы, которые ей удалось найти дома: облигации, бабушкину метрику, квитанции за уплату телефона и т. д. Героиня фильма Маруся Орлова тоже отправляется поступать в школу одна, без мамы, и приносит с собой коробку с разными документами. Так узнаем мы, что она девочка очень самостоятельная, любознательная, что ей не терпится, как это и бывает обычно, стать скорее первоклассницей.

Постепенно, от эпизода к эпизоду раскрываются и другие черты характера Маруси, приближенные авторами фильма к индивидуальности самой исполнительницы — Наташи Защипиной. К примеру, в новелле «Как Маруся начала учиться» девочка проявляет не только свою самостоятельность, но присущую ей справедливость и натуру «бойца».

…Каждая из этих маленьких анархисток пока что привыкла считаться только со своими желаниями и потому садится там, где ей нравится. «Совсем уходи! Это теперь будет моя парта», — говорит эгоистичная и бойкая Галя другой первокласснице — тихой, застенчивой девочке. «Сиди! — приказывает той Маруся и смело наступает на Галю. — Ты что к ней пристаешь?.. Не приставай, а то как дам!»

По точности, зоркости наблюдении это одна из лучших новелл в фильме, в которой авторы очень тонко, с юмором, с глубоким пониманием детской психологии показали несориентированность малышей в этой новой для них школьной жизни. Так, Маруся, впервые приходя в школу, например, уверена, что она уже «сегодня сделается настоящей школьницей». А маленькая Нина среди незнакомых девочек очень скучает по дому и собирается уйти с урока домой, к маме. «Из всех уроков мне больше всего понравилась перемена», — говорит она после окончания школьного дня…

Глядя на детей с высоты своего жизненного опыта, забывая о своих детских годах, взрослые нередко даже не представляют себе, как сложен и драматичен мир ребенка, какая борьба чувств и страстей порой бушует в юной душе.

«Мир ребенка, входящего в жизнь, гораздо более конфликтен, чем у его прочно обосновавшегося, упорядоченного родителя… Каждый ребенок — это личность. Это потом они становятся людьми: потом они обкатываются, оглаживаются, обминаются, а в детстве они все характеры, очерченные определенно и ярко. И способность выражать свою индивидуальность в предлагаемой среде и обстоятельствах у них встречается гораздо чаще, чем у их родителей… В детских конфликтах и переживаниях содержатся завязи и почки всех жизненных конфликтов»[8]. Это заметил много лет спустя кинорежиссер другого поколения — из тех, кто, конечно же, в детстве тоже смотрел «Первоклассницу», — Александр Митта, сам снимавший, уже в 60-е годы, фильмы с детьми и для детей. Но это хорошо понимали и Евгений Шварц и Илья Фрэз, работая над «Первоклассницей».

Они не умиляются детской наивностью своей маленькой героини, не делают из нее образцово-показательного ребенка. В живой, сообразительной девочке они подмечают и такие

неприятные черты, как высокомерие, желание быть первой среди подруг.

Стоило Марусе «получить власть», став дежурной, как она уже приструнивает девочек, по каждой мелочи прикрикивает на них: «Девочки, почему вы бегаете? Нельзя… Галя, сиди прямо, разве можно так горбиться?.. Вера, смотри кляксу не поставь». А вечером дома Маруся устало-удовлетворенно сообщает маме: «Ты знаешь, мама, я ведь теперь вроде Анны Ивановны. Порядок в нашем классе на ком? На мне… А они меня слушаются». Марусе так понравилось командовать подругами, что на другой день она не хочет передавать дежурство Гале и предлагает первоклассникам слушать только ее, а не Галю. И лишь непререкаемый авторитет Анны Ивановны воздействует на девочку. «А ты сумей так себя вести, чтобы тебя уважали и слушались без нарукавной повязки дежурного» — такой нравственный урок получает от учительницы Маруся, а вместе с ней и маленькие зрители в новелле «Как Маруся помогла учительнице».

Но вот наступил долгожданный для первоклассниц момент, когда Анна Ивановна впервые разрешила им писать чернилами — всем, кроме Маруси и Гали. Однако у одной из девочек ручки не оказалось — забыла. После долгих и мучительных колебаний Маруся все же даст ей свою ручку. Но при этом какая сложная внутренняя борьба происходит в ней, какие разноречивые чувства обуревают это маленькое существо! На лице, в глазах Маруси — Защипиной — и искреннее желание помочь подруге, и зависть, и стыд за это, стремление преодолеть дурное чувство. Маруся чуть было не прячет ручку снова к себе в пенал. Но все-таки чувство товарищества побеждает в ней. И похвала Анны Ивановны звучит как еще один нравственный урок, усвоенный девочкой, — в новелле «Как Маруся первый раз помогла подруге». И когда в класс приходит новенькая, она уже с гордостью говорит ей: «Мы первоклассницы, мы друг за друга, а вся школа за нас, а мы за всю школу. Вот так и веди себя. Поняла?»

Создавая с юной кинозвездой Наташей Защипиной этот весьма сложный и неоднозначный характер, Фрэз, подробно, как и в предыдущей своей работе с ней, объясняя девочке, какой должна быть Маруся в начале и в конце сюжета, терпеливо искал вместе с ней «подтекст» и «зерно» роли. В результате Наташа не просто играет себя в предложенных обстоятельствах — она создает обобщенный образ девочки-первоклассницы, но с присущими ей определенными чертами характера — волевого, самостоятельного, вдумчивого, но и не лишенного зазнайства и тщеславия.

Однако фильм не был бы столь убедительным, живым и емким, если бы все пространство в нем занимала одна Маруся Орлова. Фильм Фрэза тесно заселен ее подругами-одноклассницами, разными по характеру, непохожими друг на друга: робкими, застенчивыми — и бойкими, даже агрессивными, развитыми, смышлеными, но путающими пока «подбородок» с «бородой», коллективистами по натуре — и детьми домашними, которые приносят еще с собой в школу любимую куклу. И все они вместе благодаря удивительному таланту Фрэза — таланту его любви к детям, его умению работать с ними — создают своеобразный коллективный портрет, оттеняя при этом более глубоко и ярко образ Маруси. Глядя на то, как естественно, без малейшего наигрыша и фальши живут на экране дети-исполнители, удивляешься, каким образом удалось режиссеру справиться с такой оравой ребятишек. Ведь опыт его работы с ними пока что ограничивался лишь одной картиной «Слон и веревочка».

Своими «секретами» Илья Фрэз сегодня делится с удовольствием, тем более что «Первоклассница» — одна из любимых его картин.

— К этому времени я уже понял, — рассказывает он, — что, работая с детьми, нужно стремиться так организовать обстановку, где происходит действие фильма, чтобы она напоминала им реальную, хорошо знакомую в жизни. Вот почему мы особенно добивались тогда, чтобы класс в съемочном павильоне походил на школьный. Нарисованное небо и макет улицы, которые видны из окна класса, были так удачно выполнены художником Людмилой Блатовой, что дети верили, что и небо и улица настоящие. Настоящими, не бутафорскими были разлинованная классная доска, мел, тряпка, новые чистые парты, свой собственный, «навечно» закрепленный за каждой девочкой портфель, аквариум с рыбками. И на уроке, во время съемки, девочки не просто водили перьями по бумаге, делая вид, что пишут, а, как это и полагалось тогда, писали настоящими чернилами. И, как на обычных уроках, учительница всем им обязательно ставила отметки…

Подлинного имени актрисы — Тамары Федоровны Макаровой, играющей роль учительницы, они не знали и были абсолютно уверены, что ее действительно зовут Анна Ивановна. Они любили ее, ходили за ней по пятам, задавали множество вопросов.

Дети так привыкли к нашему павильонному классу, что совсем не обращали внимания на осветительные приборы, на отсутствие четвертой стены, на белые накладные углы наверху

вместо потолка. Подлинность атмосферы, воссозданная на съемочной площадке, помогла им вести себя свободно, естественно. Некоторым девочкам настолько полюбился наш класс, что, когда окончились съемки, они заявляли, что хотят учиться только здесь и у этой учительницы…

Стремление И. Фрэза к тщательному воссозданию подлинной атмосферы школьных будней, а не к внешним кинематографическим эффектам было, конечно, единственно верным для фильма, драматургической основой которого послужил материал такой, казалось бы, привычный, простой, жизненный. Однако и драматург, и режиссер, и оператор поверили в то, что сами эти жизненные первооткрытия, которые делают для себя семилетние школьницы, их поступки, эмоции, постепенные нравственные приобретения не только интересны, но и глубоко поэтичны. Потому так чутко улавливает малейшее душевное проявление Маруси камера оператора Г. Егиазарова. Кажется, будто вместо с девочкой медленно «входит» она в школу, как в сказочно таинственный мир, где все пока еще не понятно, но притягательно-интересно, восхищенно «любуется» вместе с ней просторными светлыми классами, цветами на подоконниках, свежевыкрашенными партами. Эффект присутствия камеры так силен, словно и мы, зрители, впервые переступили вместе с Марусей порог школы, пережили остроту и новизну ее восприятия.

Школа, класс, будни школьной жизни увидены в фильме как бы глазами Маруси. Вот почему при всей обыденности драматургического материала «Первоклассницы» атмосфера поэзии, волшебства и «чудного мгновения», характерная для творчества Е. Шварца, пронизывает весь фильм, жанровую природу которого можно определить, пожалуй, как современная реалистическая сказка. Не случайно и красивая, строгая Марусина учительница Анна Ивановна в облике Тамары Макаровой порой неуловимо напоминает добрую сказочную фею. И когда она говорит детям: «Я покажу вам школу, я проведу с вами перемену, я научу вас читать и писать. И на каждом уроке вы узнаете что-нибудь новое, интересное, и скоро-скоро вы станете настоящими школьницами», то само перечисление будущих школьных дел звучит у нее как обещание сказочно-удивительных вещей…

В фильме, поставленном на третьем году после войны, мы не увидели бытовых примет своего времени, как и в «Слоне и веревочке». Ни длинных очередей за хлебом (лишь за три месяца до мартовской премьеры фильма в 1948 году была отменена карточная система), ни многонаселенных коммунальных квартир,

ни старых застиранных ученических платьиц, ни заплатанных пиджачков. Это потом, много лет спустя, когда залечены будут раны войны, когда улучшится материальное благосостояние советских людей, будут воссоздавать на экране трудный послевоенный быт. А тогда «хотелось дать детям светлую картину», как скажет И. А. Фрэз на обсуждении «Первоклассницы» худсоветом студии. Вот почему в фильме Маруся Орлова живет в просторной отдельной квартире, а в день ее рождения, на который она приглашает весь класс, стол обильно уставлен яствами: пирожками, конфетами, яблоками. И все девочки в фильме — в красивых форменных платьях и белых передничках, которые в те годы едва только (и далеко-далеко не везде) входили в школьный быт. Да и сама школа светла и великолепна — такую можно было разве что только представить, но вряд ли увидеть…

А весь добрый мир взрослых в фильме — мама, бабушка, учительница, милиция, бросившаяся на поиски заблудившихся в парке девочек, — все словно тем только и озабочены, чтобы сделать жизнь детей красивой, светлой, радостной.

Многое в фильме не так, как есть везде, сегодня (тогда!), а как хотелось бы, чтобы было в идеале. В контексте же своего времени фильм мог восприниматься не иначе как сказка. После показа фильма в послевоенной Германии газета «Нойе цайт» (19 августа 1948 г.) писала: «Детская часть публики поражается прежде всего… совершенно необычным очарованием прекрасно обставленного школьного помещения, удивляется удобной и большой квартире Маруси и сопровождает громкими «ах» и «ох» появление мехового пальто на семилетней девочке и в особенности сладости и яства на праздничном столе… Герои фильма живут в атмосфере мирной уютности, без нужды и забот, где есть только доброта и благополучие. Для нашего жестокого времени это почти сказка».

За рубежом фильм прошел, что называется, под бурные аплодисменты: «…волшебный фильм, излучающий чистоту и красоту, нежен, как сама душа ребенка», «поистине очаровательный», «притягательный» и т. д. Очень высокую оценку получила игра Наташи Защипиной, которую ставили «на первое место среди вундеркиндов, которых мы когда-либо видели на экране» («Польска збройна», 12 октября 1948 г.). «…Никто не должен упустить случай увидеть этот фильм», — призывала румынская «Нация» (21 сентября 1948 г.).

Дома судьба картины складывалась в те годы не просто. Несмотря на общую благожелательную оценку, фильму было брошено немало упреков.

Один из них — отсутствие занимательной фабулы,

будничность, ординарность изображенных событий. Так, например, газета «Советское искусство» 20 марта 1948 года писала, что, мол, «школьник узнает в картине мало нового. Почти все, что он видит в фильме, ему уже известно, им уже пережито».

Но кто сказал, что для детей, как и для взрослых, эффект узнавания в экранных героях себя, своих знакомых сверстников менее привлекателен, чем интерес к занимательному, неизвестному, яркому. Ведь такие фильмы, как «Первоклассница», подобны зеркалу, в котором дети видят себя. А смотрятся в зеркало с одинаковым удовольствием и дети и взрослые. «Дети любят фантастику, но дети любят и простой рассказ про себя», — утверждала на премьере фильма в Ленинградском Доме кино известная учительница А. Адрианова, автор книги «Воспитание в первом классе», которая была консультантом И. Фрэза на «Первокласснице». Искренние, наивные письма первоклассниц и второклассниц, появившиеся вскоре после премьеры фильма в «Пионерской правде» (23 марта 1948 г.), нагляднее всего показали, что «рассказ про себя» детям интересен. «А наша учительница тоже самая лучшая», «Хорошо, что Маруся помогла подруге», «И я тоже, как Маруся, ходила храбро по улицам», — писали девочки, соотнося поступки Маруси со своими, а значит, увидев в экранной героине себя.

Взрослые рецензенты упрекали авторов фильма в излишней «зализанности», облегченности, «святости» показа жизни в «Первокласснице». «Реальных препятствий на пути героев» не хватало многим критикам.

Но особенно резкой, категоричной, несправедливой критике подвергли фильм Б. Бегак и Ю. Громов в своей книге «Большое искусство для маленьких»[9]. Фильм был объявлен авторами слащавым и сентиментальным, в нем они не нашли правдивого изображения советской семьи. По их мнению, из картины исчезла поэзия шварцевского сценария. В забавно лирическом эпизоде о трех заблудившихся в парке девочках (кстати сказать, действительно слабом, потому что элементы приключения неорганичны для драматургического построения всего фильма) критикам недоставало «напряжения реальной опасности, подстерегающей ребенка». Они усмотрели в фильме «тон иронической снисходительности по отношению к детям и любование ребенком с легкой усмешкой, характеризующие взрослых героев». Все это, по мнению авторов книги, придает фильму «инфантильный, псевдодетский колорит», а «интонации… Наташи Защипиной идут вразрез с жизненной правдой фильма о советских школьниках». Вкупе с «Первоклассницей» досталось на орехи и другому фильму Фрэза

— «Слон и веревочка» с его якобы сомнительной философией и «столь детски наивной мотивировкой происшествия», которая, мол, не может удовлетворить детей.

Справедливости ради, следует отметить, что Б. Бегак и Ю. Громов не обошли «вниманием» не только фильмы Фрэза, но и такие фильмы, как «Подкидыш» Т. Лукашевич, «Золушка» Н. Кошеверовой и М. Шапиро, «Тимур и его команда» А. Разумного. Например, «Золушку» они обвинили в… «рафинированности, эстетичности, иронической подчеркнутости приема, преобразующего сказку в комедию-буфф», и т. д.

Конечно, «очищенность» сюжета от конкретно-исторической и бытовой реальности — явление само по себе «зловредное» в искусстве. Но упрекать в этом «Первоклассницу» было неправомерно, если учесть жанр, в котором создавался Е. Шварцем сценарий фильма, — жанр современной сказки.

Советская литература для детей знала и раньше произведения, созданные в подобном жанре. Так, многие поколения детей с увлечением читали книжку С. Розанова «Приключения Травки» (1928) о мальчике в мире современного города и «Рассказы о великом плане» (1930) М. Ильина — очерк для детей о первой пятилетке, получивший высокую оценку М. Горького. В 1939–1940 годах над сценарием фильма для юных зрителей «Сказка о Великане» вместе с М. Ильиным и Е. Сегал работал Дзига Вертов. Их фильм должен был рассказать детям о том, что «волшебные вещи, в том числе такие, о каких и в сказках не сказывается, существуют на самом деле…», открыть им «землю и небо от дна океана до самых звезд, показать, что лесное царство без лешего, подводное царство без водяного царя и русалок волшебнее самых волшебных сказок»[10]. Гидом, проводником детей в этой большой жизни, ее активной участницей должна была быть маленькая девочка.

В художественной ткани этих произведений традиции и приемы сказки в трактовке современного содержания использованы далеко не механически — для того чтобы помочь маленькому человеку постигать окружающую его действительность как мир чудесных открытий — сущности явлений и нравственной сущности человеческих отношений. В детском возрасте каждое, даже самое, казалось бы, незначительное столкновение с большой, «взрослой» жизнью обогащает ребенка новой и, как всякое новое для него, удивительной информацией. На эту особенность психологии детского восприятия и ориентируются подобные произведения, использующие сюжетные и стилистические приемы и способы эмоционального воздействия волшебной и бытовой сказки.

Познавательно-поучительное начало облечено в них в поэтическую форму сказочного повествования.

Разве не то же самое в «Первокласснице» Е. Шварца — пусть в масштабах более скромных?..

Тут свой мир, открываемый маленькой героиней, — мир школы, на привычный взгляд обыденный, но для человека, впервые переступающего ее порог, полный неизведанного, необычного, с новыми вещами, новыми обязанностями, новыми отношениями между детьми и взрослыми. Пусть здесь нет ясных элементов чудесного, волшебного, но все, увиденное глазами ребенка-первооткрывателя, кажется поистине удивительным, причем это не просто удивление человека перед неожиданным, но удивление, сопутствующее познанию. Им освещен весь фильм — этим радостным удивлением юного человека перед открывающимся новым миром большой жизни.

Все композиционное устремление сюжета сказочно. Отдельные главы-новеллы с повторяющимися рефреном названиями «Как Маруся…» — это как главы-эпизоды сказки, в каждой из которых запечатлен очередной этап постижения жизни, людей, самой себя — постижения, приносящего нравственное обогащение.

В каждой новелле, как в сказке, есть своя мораль, органично вырастающая из ее содержания. Элемент дидактический неназойливо входит в фильм, возникая в самом движении драматургического действия, организованного по законам сказки.

Нет, не надо рассматривать «Первоклассницу» как фильм, отражающий современную жизнь детей, не надо искать там конкретных реалий быта 1946–1948 годов, хотя в чем-то они неизбежно и проявляются. Современность фильма непреходяща как раз потому, что речь в нем не о том, как именно в 1948 году пошла в первый класс конкретная девочка Маруся Орлова, а о том, как ребенок впервые вступает в мир школы, в мир большой человеческой жизни. Маленькая героиня этого фильма могла не иметь ни имени, ни фамилии, а быть вообще Первоклассницей.

Существуют категории нравственности, которые передаются из поколения в поколение. Никогда ни одна эпоха не отменяла доброты, порядочности, дружбы, уважения и любви к человеку. В их утверждении и заключается нравственная преемственность поколений. На «втолковывании», популяризации маленьким зрителям этих вечных ценностей, годных на все времена, и построены сюжеты первых фильмов Фрэза — «Слона и веревочки» и «Первоклассницы», изначально абстрагированные от временных и бытовых конкретностей, как абстрагированы от них бывают сказки, в какое бы время они ни рождались.

Впрочем, все сказанное можно отнести не только к первым фильмам Фрэза. Правда, приметы времени и быта будут присутствовать в его последующих картинах в значительно большей степени, но никогда не будут довлеть над сюжетом, не будут «заземлять» его. И юные герои большинства его картин тоже станут своего рода первооткрывателями нравственных законов жизни, человеческих отношений. Наедине ли с самим собой, в общении ли со сверстниками и взрослыми как чудо откроется им красота и непреложность вечных духовных ценностей. Таких, как любовь — для Романа и Кати в фильме «Вам и не снилось…», доверие и необходимость людей друг другу — для Бори Збандуто в «Чудаке из пятого «Б», взаимопонимание людей разных поколений, отзывчивость и чувство ответственности перед людьми — для героев фильма «Это мы не проходили»…

Фрэза и позже будут нередко упрекать в идилличности. Едва ли это справедливо, потому что доброта, свет надежды, которым согреты его картины, отнюдь не следствие беспочвенного прекраснодушия.

Нравственные и морально-этические ценности Илья Фрэз открывает детям в фильмах, построенных в образно-поэтическом ключе, возвышенных изначальной и априорной просветленностью мироощущения, полных необоримой веры в конечную победу человеческого духа. Его картины при большей или меньшей конкретности запечатленных в них реалий жизненного пространства и времени можно счесть и современными сказками и притчами. И потому, думается, лучшие из его фильмов — такие, как «Первоклассница», «Чудак из пятого «Б», «Это мы не проходили», «Я вас любил…», «Вам и не снилось…», — всегда остаются как бы над своим конкретным «календарным» временем.

Не случайно, что и в 60—80-е годы, когда на экране появился целый ряд исторически правдивых и точных фильмов о военном и послевоенном детстве, зрители по-прежнему с интересом смотрят «Первоклассницу». Хотя такие картины, как «Я родом из детства» (1966) В. Турова, «Подранки» (1976) Н. Губенко, «А у нас была тишина» (1977) В. Шамшурина, «Ночь коротка» (1981) М. Беликова, без прикрас показавшие материальные и моральные трудности первых послевоенных лет, приучили сегодняшнего зрителя к иной мере условности, к иной степени реализма, нежели в «Первокласснице». И тем не менее картина Фрэза наряду с «Золушкой», «Тимуром и его командой» живет до сегодняшнего дня.

Но вернемся в год 1948-й — год выхода «Первоклассницы» на экран. Критикам тех лет не хватало в ней бытовых трудностей и

примет — так сказать, «реалистической реальности». Но дело, думается, не только в этом. И не в отсутствии занимательной фабулы. Дело в том, что драматургический материал в этом фильме организован Е. Шварцем по законам, непривычным для зрителей тех лет. В нем нет единого, внешне действенного сюжета, заключенного в канонические рамки завязкой, с обязательными элементами — кульминацией, развязкой. Каждая новелла сама по себе является законченным сюжетом. А все они вместе, объединенные лишь временем — годом жизни первоклассниц, раскрывают историю развития души ребенка, рассказанную почти с хроникальной достоверностью, но поэтически осмысленную.

Эта своеобразная, «бессюжетная», как потом определят ее, драматургия получит развитие в советском кино гораздо позднее, лишь в фильмах 60-х годов. Тогда же, в год выхода «Первоклассницы», драматургическое новаторство Е. Шварца, да еще в детском фильме, было не понято. Не случайно даже Ф. Эрмлер, в целом высоко оценивший картину, на обсуждении ее в Ленинградском Доме кино отметил как недостаток не только «святость», «зализанность» показа жизни в «Первокласснице», но и «ослабленность сюжета». Непривычный жанр современной сказки, к которому стремились Евгений Шварц и Илья Фрэз, к тому же заключенной в размытые рамки «бессюжетной» драматургии, не имел еще прецедента в кино, и именно это, вероятно, стало причиной столь двойственного — в лучшем случае — отношения к «Первокласснице» со стороны критики. Кстати сказать, очевидно, инерцией восприятия объясняется и тот факт, что некоторые критики не приняли образ учительницы, созданный Т. Макаровой, сочтя ее некую остраненность, дистантность за холодность и равнодушие к детям. От нее почему-то ждали нечто похожее на образ, созданный В. Марецкой в «Сельской учительнице» М. Донского, вышедшей одновременно с «Первоклассницей». Но это были совершенно разные и по замыслу и по своим художественным задачам фильмы. И, естественно, В. Марецкая создала образ сельской учительницы в иной стилистической манере, обусловленной жанром реалистической драмы-хроники, в котором сделан фильм М. Донского.

Сказочно-поэтический реализм «Первоклассницы» был немногими принят в те годы безоговорочно. Но среди этих немногих была поэтесса Ольга Берггольц.

«Это необычайно чисто, это полно каким-то светом и радостью. Может быть, в жизни это и не совсем так, такие прекрасные школы, такие длинноногие чистенькие школьницы,

такие красивые папы и мамы, такие внимательные учительницы. Но это ничего не значит. Здесь есть правда искусства, и эта правда очень благородная, и она целиком вас покоряет». Так говорила О. Берггольц на обсуждении «Первоклассницы» в Ленинградском Доме кино.

Очень искренне и трогательно отозвались о фильмах Ильи Фрэза Эльза Триоле и Луи Арагон. Во время одного из их пребываний в СССР С. И. Юткевич спросил у Э. Триоле, какие советские фильмы больше всего ей правятся.

— Мы с Луи очень любим «Первоклассницу», — сказала она. — Миру нужны именно такие фильмы.

Луи Арагон добавил:

— А мне нравится — нет, простите, — очень нравится «Слон и веревочка». Эти картины мы полюбили за непосредственность и большую любовь к детям, за проникновение в искусство большого и сердечного гуманизма. Молодой режиссер Илья Фрэз замечательный художник, и я счастлив быть его современником.

Эти слова были переданы тогда французской редакцией Московского радио в передаче о пребывании Л. Арагона и Э. Триоле в Советском Союзе.

…Давно уже первоклассники не пишут ни карандашом, ни чернилами и нет в школах раздельного обучения. Давно забыты тетради в косую линеечку. И просторная квартира, в которой живет Маруся, обилие сластей на праздничном столе в день ее рождения не удивляют и не завораживают маленьких зрителей, как когда-то их мам и пап. Да и сами дети, выросшие в эпоху научно-технической революции, в эпоху телевидения и радио, стали куда более развитыми. Но по-прежнему их волнуют Марусины проблемы и заботы, радости и огорчения, ведь они одинаковы у первоклассников всех поколений. Вот почему ежегодно перед началом учебного года или в дни школьных каникул дети вновь и вновь с радостью встречаются на экранах кинотеатров с Марусей Орловой. Когда в 1973 году в московском кинотеатре «Космос» отмечался двадцатипятилетний юбилей фильма, на встречу с поседевшим режиссером и сильно повзрослевшими исполнительницами ролей девочек-первоклассниц пришли зрители нескольких поколений. И каждый из них увидел в фильме что- то свое, особенно близкое и волнующее его. Малыши узнавали себя в экранных героях, те, что постарше, удивлялись, какими смешными они были еще недавно, а их папы и мамы «грелись» возле своего детства, вспоминая с улыбкой и грустью, как это было…

ПОИСКИ

Еще снималась «Первоклассница», а Е. Шварц делился с Фрэзом замыслом будущего сценария. Речь шла в нем о двух малышах, которые совершают путешествие в школу, находящуюся напротив их дома, через дорогу, узнают много нового и удивительного. События и встречи, открытия и впечатления усиливают у них тягу к школе…

В результате знакомства с П. Павленко, с которым Фрэз подружился в Ялте в период съемок «Первоклассницы», были сделаны наметки сценария «Дети моря» — о подростках, увлеченных морской романтикой. Но осуществиться задуманному было не суждено.

К началу 50-х годов производство фильмов в стране резко сокращается, особенно болезненно это сказывается на детском кинематографе. Если в 1949-м для детей было создано два фильма, в 1950-м — один, то в 1951-м на экран не вышло ни одной детской картины. «Союздетфильм» был закрыт и производство детских фильмов возложено на все студии страны. А как известно, «у семи нянек дитя без глаза»…

Вспоминается появившаяся в те времена в журнале «Крокодил» карикатура: к вывеске «Союздетфильм» на здании студии тянется, забравшись на спину товарища, подросток и перечеркивает в названии студии букву «Т», заменяя ее на «Д», в результате чего название прочитывается как «СоюздеДфильм»…

Тревожное положение с детским кино, ликвидация «Союздетфильма» вызвали осуждение общественности. 19 сентября 1952 года в «Литературной газете» была опубликована статья Константина Симонова и Федора Панферова «Возродить кинематографию для детей».

«Это так же нелепо, — писали они, — как было бы нелепо, заботясь о том, чтобы детские книги издавались во многих издательствах, в целях якобы дальнейшего развития детской литературы, первым делом закрыть «Детгиз». Далее речь в статье шла о том, как много неплохих детских произведений прошло мимо кинематографистов: «Повесть А. Мусатова «Стожары» послужила материалом для пользующейся успехом театральной инсценировки. В кино такого фильма нет. Поставлена в театре и пьеса по повести Л. Кассиля и М. Поляновского «Улица младшего сына». Материалом для кино книга не стала. А разве не могли бы послужить материалом для экранизации такие книги, как «Старая крепость» В. Беляева, «С тобой товарищи» М. Прилежаевой, «Звездочка» И. Василенко, «Васек Трубачев и его товарищи» В.

Осеевой, веселые рассказы Н. Носова, Ю. Сотника, «Кортик» Д. Рыбакова, «Бригада смышленых» В. Курочкина, «Тайна Соколиного бора» Ю. Збанацкого и многие другие романы, повести и рассказы, написанные детскими писателями».

Печальное положение дел в детском кинематографе самым непосредственным образом отразилось на творческой судьбе Ильи Фрэза: ему приходится уйти со студии, которая почти перестала снимать фильмы для детей. Дружба с Е. Шварцем помогает пережить нелегкие испытания этих лет. Они вместе пишут книгу для детей «Наш завод», в основу которой легли собранные Фрэзом материалы о потомственных рабочих династиях Коломенского паровозостроительного завода. Просто и доступно рассказывавшая ребятам о прошлом и настоящем завода, книга эта, вышедшая в издательстве «Детская литература» в 1951 году, вскоре была издана также в Берлине и Праге.

Лишь через пять лет Илья Фрэз возвращается к любимому делу. К этому времени неблагоприятная ситуация, сложившаяся в детском кино, заметно изменилась к лучшему. В ответ на призыв общественности к кинематографистам уже в последующие два года появился целый ряд фильмов для детей.

К экранизации трилогии Валентины Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи», написанной в 1947–1952 годах, приступает в 1955 году Илья Фрэз.

Желание Фрэза экранизировать повесть В. Осеевой понятно: для детей послевоенного поколения она была почти такой же любимой книгой, как гайдаровская повесть «Тимур и его команда» — для детей военного времени. Ребят привлекали события, происходящие с героями повести, узнаваемость знакомых по школьной жизни ситуаций и конфликтов и особенно — во второй части повести «Отряд Трубачева сражается» — драматическая судьба группы пионеров и их героические дела во время войны на оккупированной территории Украины.

Трилогия В. Осеевой написана, думается, не без влияния широко популярной гайдаровской повести. Даже в названиях обоих произведений есть некая перекличка: «Тимур и его команда» — «Васек Трубачев и его товарищи». В этом нет ничего удивительного. Стремление к идеалу свойственно и взрослым, а уж детям он необходим как воздух — герой, которому хотелось бы подражать во всех своих делах и поступках.

Каков же он — юный герой повести В. Осеевой? Стремясь приблизить своего литературного героя к читателям-детям, чтобы они узнали в нем себя, своих товарищей по школе, В. Осеева попыталась показать его не изначально заданным образцовым пионером, а живым мальчиком, которому свойственны разные

черты характера. Поэтому в повести Васек не только готов помочь товарищам, но он порой и высокомерен и зазнается; не только прямодушен, открыт, но подчас нетерпим, тщеславен, любит командовать. Эти неприятные стороны характера Васька особенно остро выявляются в момент его ссоры с другом Севой Малютиным — ссоры, вспыхнувшей во время классного дежурства. Дело в том, что один из учеников — ленивый и плутоватый Мазин — спрятал перед началом урока мел, чтобы спасти своего товарища Петю Русакова, не подготовившего урок. Образцово-показательного дежурства, о котором мечтал Васек, не получилось, и в результате — порицание от любимого учителя Сергея Николаевича. Тщеславие Васька уязвлено. Причина конфликта, пожалуй, вряд ли серьезна, но в мальчике она вызывает бурю резко отрицательных эмоций. «Молчите! — с бешенством крикнул Васек»; «Врешь! — топнул ногой Васек»; «Тебе только сестричек нянчить! — выбрасывая из себя всю накопившуюся злобу, выкрикнул Васек» (это своему лучшему другу); «Васек смерил его глазами и, схватив за плечо, отшвырнул прочь» (а это — мальчика, больного пороком сердца) и т. д. — читаем мы на страницах повести.

Однако глубоко осознав в конце концов всю неправоту и грубость своего поступка, Васек искренно стремится исправиться, чтобы стать достойным звания пионера.

При всей поверхностности и прямолинейности образа Васька, созданного в книге, в нем была заключена некая динамика развития характера, динамика внутреннего самопреодоления.

Илью Фрэза больше привлекала в повести другая тема — тема дружбы ребят, к которой, как призывал фильм, нужно относиться бережно и чутко, иначе она может распасться из-за мелочи, что и случилось у Васька и его товарищей. Поэтому сам характер главного героя со всеми его неприглядными чертами остался как бы в стороне. Васек в фильме неизменно отзывчив и ровен в отношениях с друзьями, отлично учится, помогает товарищам. Советуется с отцом о школьных делах, например, о том, как лучше организовать показательное дежурство в классе, наладить дисциплину, чтобы заслужить одобрение учителя. Он вежлив со взрослыми. И так далее… Такому Ваську и преодолевать в себе ничего не нужно, разве только стремиться стать не просто хорошим пионером, а отличным. Центральными поэтому стали в фильме сцены, изображающие вначале идиллическую дружбу ребят, а затем — случайный, нелепый конфликт, приведший к ссоре Васька с классом. Однако никак не подготовленный всем предыдущим развитием сюжета, драматургией образа главного героя, конфликт этот

воспринимается в фильме несколько неожиданно и странно.

Заданность образов, откровенная назидательность в их отношениях к детям свойственны взрослым героям фильма, особенно учителю Сергею Николаевичу. Его нравоучительные сентенции типа «каждый должен выполнять свои обязанности» или «к товарищу нужно относиться бережно и серьезно» нередко звучат с экрана. Глядя на такого человека, лишенного чувства юмора, поучающего по каждому поводу, что особенно подчеркнуто к тому же излишне прямолинейной игрой Ю. Боголюбова, диву даешься, за что могут любить дети этот ходячий устав школьных заповедей. Остальным взрослым персонажам — родителям, пожалуй, вообще нечего делать, кроме как демонстрировать внимание и заботу о детях и дружбу с ними.

И, словно противясь этому скучно-показательному окружению, среди которого нет места незапланированному порыву, на экране живет своей, интересной, тщательно скрываемой от взрослых и сверстников жизнью флегматичный на вид, забавно-рассудительный Мазин в исполнении подростка Славы Девкина. Мечтая стать великими следопытами, он и его друг Петя Русаков все свободное от уроков время проводят на «таинственном, необитаемом» острове, где тренируют в себе такие необходимые следопыту качества, как зоркость глаза и внимательность. Они придумывают звучный пароль, которым приветствуют друг друга при встрече. И именно они, следопыты и любители тайн, особенно Мазин, а не показательный Васек и его невыразительные товарищи привносят в фильм увлекательность детской романтики и мечты.

В целом же фильм получился не живым рассказом, а скучно-назидательным нравоучением.

Говоря о детской литературе на II ст. езде писателей, Б. Н. Полевой отмечал: «Литература для детей обязательно должна быть поучительной, но эта поучительность должна входить в плоть и кровь самого произведения, в строй его образов, должна находить свое выражение в самом словарном составе, а не плавать, как пятна жира на поверхности супа, сваренного неумелой или ленивой хозяйкой, не превращаться в «назидательный хвостик», как говаривал но такому случаю Добролюбов»[11]. В фильме же «Васек Трубачев и его товарищи» весь строй образов, характер взаимоотношений между ними являются как раз таким вот «назидательным хвостиком».

Следует отметить, однако, что фильм Фрэза в этом отношении был далеко не единичным явлением. Если военной и историко-революционной темам в детском кино все-таки наиболее, пожалуй, повезло, то фильмы о современности в

большинстве своем создавались по апробированным стандартам и схемам. Например, в фильме режиссеров М. Сауц и Б. Сухобокова «Красный галстук», поставленном в 1948 году по одноименной пьесе С. Михалкова, герой — пионер, тоже противопоставивший себя классу, под влиянием коллектива осознает в конце концов недостойность своего поведения и исправляется. Неординарный (и оттого, конечно же, эгоистичный и самовлюбленный) герой другого, более позднего фильма — «Аттестат зрелости» (1954) режиссера Т. Лукашевич по одноименной пьесе Л. Гераскиной — после «проработки» на комсомольском собрании и «подтягивания» до общего уровня понимает дурные стороны своего характера и тоже исправляется. Почти точь-в-точь сюжетная коллизия упомянутых фильмов повторилась и в картине режиссера Н. Лебедева «Честь товарища» (1953) по повести Б. Изюмского «Алые погоны».

«За количественным ростом далеко не сразу последовал заметный качественный скачок, — писала об этом периоде детского кинематографа К. Парамонова. — Детское кино еще было ограничено в своей проблематике. Сюжеты фильмов чаще всего основывались на сугубо «детских конфликтах», чаще — временных недоразумениях или легко преодолимых препятствиях. Отсутствие глубокого жизненного анализа, новаторского взгляда и свежей трактовки так называемых типично «детских» тем приводило к тому, что возникали схемы, кочевавшие из фильма в фильм.

Одна из них — схема перевоспитания — служила каркасом штампованных сюжетов, в которых на протяжении короткого действия «плохой» мальчик исправлялся и превращался в свою противоположность… Писатели, кинокритики, педагоги продолжали выражать тревогу по поводу утраты того цепного, что было найдено в лучших произведениях детского кино, таких, как «Белеет парус одинокий» или «Тимур и его команда», — органического сочетания увлекательности, эмоциональной напряженности с идейностью, с глубокой жизненностью»[12].

Эта схема перевоспитания, пришедшая в кинематографические сюжеты из литературных, была свойственна, в частности, характерам, ситуациям трилогии В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи».

Атмосфера этакой благости, разлитая на страницах повести, в отношениях учеников с учителем, родителей с детьми перешла в фильм и больше всего проявилась в трактовке основного действующего лица — Васька. Тимур в книге и на экране был действительно идеальным героем, вожаком, человеком с восторженной, мечтательной душой, с романтическим

восприятием мира — свойствами, весьма привлекательными для ребят. Без поэтической романтики, по словам Б. Полевого, «хлеб — это только пища, труд — всего-навсего затрата определенных физических усилий на единицу продукции, а любовь — лишь обязательная дань биологическим законам»[13]. Что же касается образа Васька, то он и в повести, привлекавшей читателей гораздо более событийной стороной, нежели личностью главного героя, и далее — в фильме представлял собой, скорее, персонифицированный «кодекс чести» образцового пионера. Такой бескрылый, заземленный, рационально-сконструированный персонаж едва ли мог внушить любовь к себе, желание следовать его примеру, восприниматься как идеал.

Фильмы о Ваське Трубачеве — «Васек Трубачев и его товарищи» и «Отряд Трубачева сражается» (1957) — не принесли Фразу творческого удовлетворения, не стали его режиссерской удачей. Они и не могли стать удачей, так как поставлены были по повести, вобравшей в себя многие пороки бытовавшей в те годы так называемой теории бесконфликтности и в которой, как отмечал Б. Н. Полевой, «хороший запев, сделанный… в первой книге… запев, который заставил ребят с волнением ожидать продолжения произведения, так поблек во второй и особенно в третьей книгах, где появились излишняя рационалистичность, композиционная рыхлость, водянка отдельных глав и поверхностная нравоучительность, которая, порой выпадая из художественной ткани, так и лежит непереваренными кусками»[14].

Между тем вторая половина 50-х годов была отмечена появлением целого ряда «взрослых» картин, созданных по законам иной, новой эстетики. В них жизнь отображалась в формах самой жизни, а не конструировалась умозрительно. В таких фильмах, как «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Чужая родня», и других все было легко узнаваемым, таким, как в жизни, а не как в кино: и люди с их непростыми взаимоотношениями, и неприукрашенный быт, и жизненно достоверные, ненадуманные конфликты. Стремление кинематографа — как и искусства в целом — пристальнее всмотреться в жизнь и рассказать о том, чем же в действительности живет страна и ее граждане, выразилось, таким образом, в создании картин с совершенно новыми, созвучными времени, сюжетно-драматургическими коллизиями, новым типом героя — подчеркнуто заземленным, узнаваемым и в то же время окрыленным мечтой быть там, где труднее. В них, в этих фильмах, не только значительно углубилась социально общественная картина жизни, но и расширилась далеко за

прежние рамки городских квартир и служебных кабинетов сама география места действия.

В появившихся один за другим, условно говоря, «романтико-географических» фильмах события происходили на таежных просторах Сибири и Урала, в бескрайних, жгучих казахстанских степях. О трудовом и бытовом подвиге советской молодежи, в неимоверно сложных условиях осваивавшей целинные земли, рассказали зрителям картины «Первый эшелон» (1955) М. Калатозова и «Это начиналось так…» (1956) Л. Кулиджанова и Я. Сегеля. На самых трудных участках жизни страны оказываются комсомольцы-добровольцы с беспокойной душой из фильма Ю. Егорова «Добровольцы» (1958). На Урале, на прокладке трассы высоковольтных линий электропередач, трудится молодежь в фильме Ю. Карасика «Ждите писем» (1960) и в фильме «Карьера Димы Горина» (1961) Ф. Довлатяна и Л. Мирского. И не случайно рвался в Сибирь из уютной профессорской квартиры в Москве искать «свою точку в жизни» порывистый, вихрастый и дурашливый юный герой фильма В. Эйсымонта «В добрый час!» (1957).

В эти годы и появилась на экране картина Ильи Фрэза «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» (1959), ставшая значительным шагом в освоении современной тематики и средств кинематографической выразительности. Сделанная в ином жанре, в иной стилистической манере, рассчитанной на подростковую аудиторию, картина и по своей обширной «географии» и по внутреннему эмоциональному настрою примыкала к «романтико-географическим» фильмам тех лет.

Небезынтересно отметить, как существенно эволюционировал их герой в сегодняшних «романтико-географических» кинолентах. За минувшие два десятилетия вместе с усложнившейся жизнью он стал сложнее, но и рассудочное, жестче, утратил ореол истинного романтика. Рассерженные, взбунтовавшиеся против родительской опеки герои фильмов «На край света» (1975) Р. Нахапетова и «Семья Ивановых» (1975) А. Салтыкова бегут из благополучного дома «на край света», скорее, ради собственного самоутверждения, а не ради дела. И «свою точку в жизни» они ищут, преодолевая трудности чаще всего, на наш взгляд, искусственные, надуманные, а не реальные.

В иных же фильмах совсем последних лет, в частности в «Серебряных озерах» (1980) В. Бунеева, «Оставить след» (1982) Г. Лаврова, на авансцену выходит герой с обратным знаком, бывший в фильмах второй половины 50-х и 60-х годов персонажем второстепенным. Современный, суперспортивный, обаятельный на первый взгляд в своем лихом озорстве, он на поверку

оказывается черствым эгоистом либо беззастенчивым рвачом. В этой духовной трансформации героя есть, конечно, объективность и достоверность действительности. И потому, вероятно, каждый раз так трогает встреча с искренними, открытыми и человечными героями прежних «романтико-географических» картин… Но есть в этих фильмах 70—80-х годов и ощущение «неизбежных повторов, привкуса вторичности, признаков «усталости» уже сложившегося канона», точно замеченное К. Парамоновой («Искусство кино», 1982, № 11, с. 31–32) во многих сегодняшних фильмах, перекликающихся тематически с фильмами двадцатилетней давности…

Неудовлетворенность кинодилогией о Ваське Трубачеве, художественно-эстетические перемены, происшедшие в кинематографе, наконец, сам воздух времени — все это вместе вызвало у Фрэза глубокую потребность в драматургии, которая отразила бы современную жизнь страны, выявила бы новые, интересные и жизненно достоверные характеры. Внимание режиссера привлекает сценарий никому но известного тогда автора, выпускника ВГИКа Н. Чуева. Речь в нем шла о том, как четырнадцатилетний парнишка-ремесленник Мишка Стрекачев отправляется вместе с группой ребят на целину, чтобы передать целинникам несколько комбайнов, ими изготовленных. Поезд мчит ребят через бескрайние просторы родины, мимо грандиозных народных строек. В дороге с Мишкой случаются невероятные происшествия, происходят встречи с самыми разными людьми.

История, послужившая основой сценария фильма «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» (1959), представляла собой своеобразный парафраз классического мотива детских приключений, связанных с побегом, со стремлением вырваться из домашнего привычного мирка в большую жизнь. (Мотиву побега, путешествия соответствовала, кстати сказать, и фамилия героя — Стрекачев — от известного выражения «дать стрекача».) Объективно же этот драматургический ход давал авторам фильма возможность выстроить сюжет об открытии мира подростком через увиденное им во время длительной одиссеи по стране.

На обсуждении сценария членами худсовета студии Н. Чуев говорил, что ему был интересен для исследования трудный, переломный период жизни подростка, когда он уже прощается с мальчишеством и вступает в серьезную жизнь. Но ему всего лишь четырнадцать лет, и потому многие вещи и события Мишка воспринимает еще по-ребячески. Это детское, наивно-романтическое восприятие мира, беззаботно-озорное отношение к

окружающим людям и действительности, свойственное возрасту и натуре Мишки Стрекачева, подсказало жанр веселой комедии с приключениями. Фрэза привлекла возможность поставить легкую, «настоящую мальчишескую», по его словам, картину, в событиях которой вместо с тем угадывалась «очень большая жизнь нашей страны».

Но, конечно, самой притягательной была возможность раскрыть образ действительно нового героя, смелого, энергичного мальчишки, выдумщика и непоседы, совершенно непохожего на привычных, расхожих кинематографических пай-мальчиков.

Сам тип характера Мишки, неожиданный и неоднозначный, был словно подсмотрен в жизни и просто перенесен на экран. Таких, как он, можно было встретить на улице, в школе, в кинотеатре. Он был легко узнаваем. Обычно уже едва ли не с первого появления героя на экране отмечаешь про себя, интересен, симпатичен он тебе или нет. Мишку Стрекачева принимаешь сразу. Живая, выразительная физиономия, озорные, не без хитринки, глаза, губы, сложенные в лукавую усмешку, — все выдает в нем личность неординарную, готовую в любой момент выкинуть какой- нибудь фортель. Например, из окна второго этажа набросить веревку на свинью, забравшуюся в палисадник, с целью ее дрессировки. Или разыграть перед школьниками-экскурсантами бывалого, все знающего заслуженного рабочего.

Девиз Мишки — никогда не вешать носа самому и не давать это делать другим. И потому, когда он видит свою одноклассницу Галю плачущей из-за того, что запорола шестеренку, находчивый Мишка с готовностью, не задумываясь снимает шестеренку с комбайна, подготовленного к отправке в целинный совхоз (поступок, недопустимый для героя прежних детских фильмов и потому вызвавший в свое время немало нареканий со стороны учителей).

Но Мишка не только весельчак и балагур, он — человек чести. Он даже мысли не допускает, что можно «подсунуть» целинникам недоброкачественную технику и том самым уронить в их глазах добрую славу ремесленного училища. Отличный токарь, он успевает за ночь выточить шестеренку, но ему не удается поставить ее на комбайн: платформы с комбайнами уже ушли с завода. Стыдясь товарищей и старого мастера, Мишка пробирается на поезд «зайцем», надеясь хоть за время пути установить злосчастную деталь на место. С этого и начинаются Мишкины дорожные приключения.

В какие только передряги не попадает он, с какими разными людьми не сталкивает его судьба! Передовик народной стройки

— и неуемно-жадная торговка, добрые, отзывчивые ребята-ремесленники — и опытный вор-карманник, строгий милиционер — и добродушный директор целинного совхоза…

Если фильмы Фрэза 40-х годов — «Слон и веревочка» и «Первоклассница» — оставили в памяти умытые дождем, залитые солнцем, чистые, светлые, но пустынные московские дворы, то жизненное пространство в «Мишке Стрекачеве» заполнили стайки школьников и ремесленников, толпы рабочих, проходящих через заводскую проходную, отдыхающие в летнем кафе, шумные пассажиры поезда дальнего следования, базарная толчея с крикливо-зазывающими торговками. И все это реально, и все это уже привычно узнаваемо для кинозрителей второй половины 50-х годов. Никогда еще фильмы Фрэза не были так многолюдны, а жизнь в них не кипела так бурно.

Правда, всего этого — и людей и событий — чуть- чуть многовато, порой их калейдоскопическое мелькание на экране притупляет внимание.

Однако и великая стройка тех лет — Волжская ГЭС, показанная в фильме, и люди, и тожество непредвиденных комедийных ситуаций, позволивших показать пеструю панораму жизни, интересны не только сами по себе, но главным образом потому, что через них глубже, разнообразнее раскрывается образ Мишки Стрекачева. Причем раскрывается не в словесных характеристиках, а в действии, через поступки. Благодаря встрече с шоферами на строительстве ГЭС, для которых он быстро изготавливает необходимую деталь, или встрече с колхозницами, которым паренек безотказно чинит самовары, кастрюли и тазы, мы узнаем что у Мишки золотые руки. Драка с вором, укравшим у юной Мишкиной попутчицы кошелек с деньгами, и возвращение отвоеванного кошелька владелице характеризуют его как человека смелого и глубоко порядочного. Так постепенно, от эпизода к эпизоду раскрываются не только такие свойства его неуемной натуры, как озорство, хвастливость, фантазерство, но и доброта, честность, чувство рабочей гордости за свою профессию.

Юный исполнитель роли Мишки Стрекачева — восьмиклассник Алеша Борзунов живет в фильме с такой полной внутренней раскованностью, с таким искренним обаянием лукавства, мальчишеской лихости, что его игру воспринимаешь как счастливое совпадение индивидуальности исполнителя с характером героя. На самом деле тихий, рассудительный мальчик, росший без родителей, совсем не спортивный, он наотрез отказался от дублера в съемках довольно-таки сложных трюковых эпизодов, чтобы быть «настоящим Мишкой Стрекачевым». И сам взбирался по водосточной трубе на

четвертый этаж, спускался по веревке, привязанной к перилам железнодорожного моста, на крыши вагонов.

Свежесть, новизна и обаяние характера героя, в великолепном исполнении Алеши Борзунова, увлекательность жанра фильма, наконец, романтика современной, реальной действительности, а не традиционная романтика приключенческих лент со шпионами, погонями и стрельбой — все это обеспечило картине Фрэза успех у зрителей. «Полтора часа в зрительном зале не утихает веселый смех… Как приятно видеть на экране настоящую комедию с невыдуманными людьми и, может быть, с немного выдуманными, но очень забавными обстоятельствами… Роль Мишки Стрекачева превосходно во всех отношениях играет Алеша Борзунов», — писала, например, газета «Вечерний Свердловск» (26 сентября 1959 г.).

Успех фильма был единодушным как у зрителя, так и у критики. Хотя не обошлось, конечно, и без упреков со стороны некоторых особенно ортодоксально настроенных учителей и руководителей ремесленных училищ, увидевших в герое «Необыкновенных путешествий…» прежде всего его недисциплинированность, что, по их мнению, являлось плохим примером для зрителей-подростков…

«Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» — фильм, занявший в кинематографической биографии Фрэза, пожалуй, особое место. И дело не только в том, что впервые — после в общем-то непонятой «Первоклассницы» и неудачи с «Васьком Трубачевым» — он был хорошо принят как зрителями, так и критикой. В этом фильме, созданном в момент переломный для кинематографа, в частности для детского и юношеского, наметились те основные художественные принципы и тенденции, которые наиболее полно, органично и выразительно будут развиты режиссером в его последующих фильмах.

В «Мишке Стрекачеве» был впервые открыт Фрэзом тот положительный образ подростка, который соответствует его внутреннему идеалу героя. И потому многие черты Мишки Стрекачева мы узнаем в персонажах его более поздних картин.

Они будут разными — герои Ильи Фрэза: серьезными, несколько замкнутыми, как Митя Красиков в «Это мы не проходили» или Родька в «Хомуте для Маркиза», угловатыми и чуть смешными, как Коля Голиков в «Я вас любил…», наделенными доброй иронией, как Роман в «Вам и не снилось…». Наконец, смешливыми и озорными выдумщиками, подобно Мишке Стрекачеву, — как «чудак из пятого «Б» Боря Збандуто. Но все они будут добрыми и отзывчивыми на боль и беду товарища. И всех их, даже четырехлетнего Димку из фильма «Я купил папу»,

будут отличать такие нравственные качества настоящих мужчин, как преданность в дружбе, чувство ответственности за себя и за других, обостренное чувство справедливости и собственного человеческого достоинства. Такой характер образов юных героев — по-мужски основательных, на которых можно положиться, — впервые будет заявлен Фрэзом именно в «Мишке Стрекачеве».

В «Мишке Стрекачеве» выявилась и другая отличительная особенность фильмов Ильи Фрэза. Его герои, как правило, действуют не в замкнуто-сконструированном пространстве и не в надуманных ситуациях, как это случилось с Васьком Трубачевым и его товарищами. Характеры их будут формироваться и раскрываться в обстоятельствах узнаваемых, обязательно отмеченных приметами жизни страны, ставшими своего рода знаками времени. То это Волжская ГЭС, как в «Мишке Стрекачеве», целина, новое здание МГУ или стадион имени В. И. Ленина — в «Путешественнике с багажом», современные новостройки, местные «Черемушки» — в фильмах «Вам и не снилось…» и «Это мы не проходили».

Трудное во всех отношениях десятилетие — десятилетие сомнений, мучительных поисков — все-таки завершилось для Ильи Фрэза значительными творческими приобретениями.

Раздумья о судьбе своих картин этого периода — дилогии о Ваське Трубачеве и «Необыкновенном путешествии Мишки Стрекачева» — впервые, может быть, укрепили в нем мысль и о том, что фильм для детей и о детях, в каком бы жанре он ни был сделан — приключенческом, героическом или фантастическом, должен непременно заключать в себе элемент юмора. Яркая комедийность находит ближайший путь к сердцу юного зрителя и с наибольшим коэффициентом полезного действия помогает выполнять фильму его нравственно-этическую воспитательную функцию. Мысль эта найдет художественное воплощение в лучших фильмах Фрэза 60-х годов — «Я купил папу» и «Я вас любил…».

МИР ГЛАЗАМИ ДИМКИ И ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ КОЛИ ГОЛИКОВА

…Когда четырехлетний горой Сережа из фильма Г. Данелии и И. Таланкина «Сережа» (1960) вдруг удивленно-радостно заявил с экрана: «У меня есть сердце!» — слова его прозвучали как откровение, словно еще раз напомнив, что жизнь ребенка совсем не столь безоблачна и бездумна, как привыкли представлять себе иные взрослые, и что каждый день его жизни полон больших и важных открытий. Таких, например, что взрослые, оказывается, не всегда бывают умными и добрыми, что чужого дядю, который появляется в доме, Сережа почему-то должен называть папой и что существует такое суровое слово «надо», против которого ничего нельзя поделать. И еще много странного открывает Сережа в этом взрослом мире.

Вслед за фильмом «Сережа» на экране в 60-е годы одна за другой появляются киноленты молодых режиссеров, в которых жизнь детей теряет очертания прочно замкнутого круга с неизменной тематикой — романтическими приключениями, шпионскими страстями и юннатскими заботами. Полный острых проблем и вопросов, требующих ответа, внутренний мир ребенка привлек к себе пристальное внимание.

Разные аспекты жизни детей были затронуты кинематографом в эти годы. Отсутствие живого, интересного дела, формализм, вызывающий у ребят скуку, увидели за привычными ритуалами в иных пионерских отрядах режиссеры А. Митта и А. Салтыков и посвятили этой проблеме свой фильм «Друг мой, Колька!». Чуть позднее на подобную тему поставил свою сатирическую комедию «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» режиссер З. Климов. О сложном душевном мире девочки-шестиклассницы, ее радостях и огорчениях с лиризмом и юмором рассказал А. Митта в фильме «Звонят, откройте дверь!». Бурную полемику у зрителей и у критики вызвала острая психологическая драма опытного и тонкого режиссера Ю. Райзмана «А если это любовь?..» о юношеской любви, столкнувшейся с непониманием взрослых, обывательской пошлостью.

При всем тематическом и жанровом разнообразии этих фильмов их объединяла одна характерная особенность —

стремление авторов рассказать о детях и об их жизни не с точки зрения взрослых, как это бывало в ряде детских картин, а с точки зрения самих детей.

Этот свежий и непредвзятый метод исследования действительности получил даже условное название — «мир глазами детей».

С точки зрения четырехлетнего Димки показана жизнь в фильме Фрэза «Я купил папу» (1962), впервые открывшем тему, которая получит развитие лишь в фильмах 70-х годов, — тему безотцовщины. Судьба фильма в момент его появления сложилась не просто. Фрэз уже снимал свой фильм про Димку, когда на экраны вышла молдавская картина «Человек идет за солнцем», главным героем которой был такой же малыш. Посмотрев ее, Фрэз, по его словам, растерялся. И только успокоившись и поразмыслив, понял, что ведь он-то делает фильм совсем о другом. Однако если учесть, что на памяти у зрителей был еще и «Сережа», вышедший двумя годами раньше, то работа Ильи Фрэза оказалась как бы в фарватере художественных новаций этих фильмов. И именно это вызвало немало нареканий со стороны критики. Так, журнал «Советский экран» поместил в № 9 за 1963 год рецензию, само название которой — «Еще один мальчик» — было уже отрицательно-оценочным.

Вслед за центральной печатью критиковать фильм довольно дружно принялись и газеты периферийные. В каких только грехах не упрекали его! Например, газета «Молодежь Алтая» писала: «В последнее время один за другим зашагали на наших экранах мальчики и девочки. Это уже превратилось в своего рода моду. Детское восприятие событий, чистый, удивленный детский взгляд на мир стал казаться многим режиссерам чуть ли не единственно возможным и интересным» (18 мая 1963 г.). Мягкая, лирическая интонация киноповествования, удивительно удачно найденная Фрэзом, была воспринята рецензентом хабаровской газеты «Молодой дальневосточник» как сентиментализм. Рецензия, помещенная в этой газете от 16 мая 1963 года, так и называлась — «Гири сентиментализма» и изобиловала такими эпитетами в адрес фильма, как «розовый туман слащавой сентиментальности», «душещипательная история» и т. д. и т. п.

Ощущение «вторичности» фильма «Я купил папу», вызванное временной близостью с картинами, имевшими к тому же шумный зрительский успех, заслонило от критиков не только всю серьезность и значительность проблемы, поднятой Фрэзом, но и трудность ее художественного воплощения в таком «легком» жанре, как лирическая комедия. В результате фильм оказался недооцененным в свое время. Сегодня, когда он давно уже

воспринимается сам по себе, а не в ряду и не в сравнении с другими картинами, даже мысли о повторении или подражании не возникает.

«Человек идет за солнцем» и «Я купил папу» — фильмы и в самом доле совершенно разные и по существу и по форме. В первом маленький герой не имеет даже собственного имени — он вообще Мальчик — и становится своего рода средоточием поэтических размышлений над отвлеченно-философскими вечными темами любви, жизни и смерти.

Фильм Фрэза, пронизанный юмором, улыбкой и грустью, касается очень конкретных проблем маленького человека по имени Димка, о котором мы знаем все: где он живет, в какой детский сад ходит, что мама у него — машинистка, что мир вокруг представляется ему добрым и прекрасным, и лишь одним омрачается его существование — отсутствием папы.

Однажды Димка узнает, что мама приобрела его в магазине, а вот на покупку папы у нее не хватило денег… И снится Димке сон, в котором легкомысленная мама, выбрав его из десятка предложенных в магазине мальчиков, оставшиеся деньги потратила на мороженое — не удержалась! Проснувшись, малыш твердо решает, что уж он-то ни за что не потратит деньги так безрассудно, и, зажав в руке двадцатикопеечную монету, выданную матерью на мороженое, отправляется в путешествие по городу с намерением купить отца.

Этот незамысловатый сюжет таил, однако, в себе немало опасностей для авторов фильма. Можно было очень легко впасть в сентиментальность и мелодраматизм, изображая страдания четырехлетнего ребенка, не имеющего отца, его наивные детские надежды, не выдерживающие столкновения с реальностью большой жизни, и т. д. Но, к счастью, ничего подобного не случилось. И прежде всего благодаря прекрасно найденному автором сценария В. Долгим драматургическому решению образа главного героя. И в сценарии и в фильме Димка изображен не забитым, несчастным ребенком, а очень самостоятельным, энергичным, смышленым крепышом с огромными пытливыми глазами, наделенным чувством юмора и лукавством. Образ разработан с такой убедительной подробностью и тонким пониманием детской психологии, пронизан таким неподдельным авторским уважением к личности маленького человека и его заботам, что наблюдать Димку одинаково интересно на протяжении всего фильма, в разных ситуациях — забавных, грустных, лирических.

Бели мир маленькой Лидочки в фильме «Слон и веревочка» был ограничен уютным, знакомым до мелочей двором

собственного дома, то Димка, дитя 60-х, выйдя из дома, сразу же окунается в неумную, многолюдную, бурлящую жизнь столицы. Все вызывает интерес у любознательного героя: улицы и бульвары Москвы, прекрасной в дождь и в солнце, машины, мчащиеся бесконечными потоками, съемки военного фильма, бесчисленное множество спешащих ног — лица он может видеть, только высоко задрав голову…

Фильм состоит из ряда небольших эпизодов-новелл. Однако при всей их кажущейся самостоятельности, автономности они сменяют друг друга, как бы плавно «перетекая» одна в другую. Эта плавность переходов создает ощущение естественности течения жизни на экране, а в самом характере отбора деталей этого жизненного потока и в их композиционном соединении присутствует целеустремленная, жесткая, хотя, казалось бы, и незаметная на первый взгляд, подчиненность четкому режиссерскому замыслу. Здесь нет, как и в других фильмах Фрэза, необязательных, проходных эпизодов.

Такой тщательно продуманной драматургии фильма Фрэз добивается, работая всегда в тесном содружестве с авторами сценариев.

— Сам я сценариев обычно не пишу. Это отдельный дар, — говорит он. — Но на всех этапах — от заявки до окончательного утверждения сценария — работаю с автором: мы обговариваем каждый эпизод, диалоги, ситуации и т. д. К сценарию у меня бережное отношение. Никогда в процессе производства не отступаю от него. Поэтому для меня очень важно, чтобы он был сделан хорошо — прежде всего… Я не теоретик, я, скорее, интуитивно чувствую, что мне нужно. Но, принимая участие в работе над сценарием, всегда стараюсь добиться того, чтобы все эпизоды, сцены «играли» на основную мысль фильма.

Фильм «Я купил папу», как уже отмечалось, одним из первых открывал в детском кинематографе 60-х годов социально-важную тому безотцовщины. Раскрытию ее подчинено сюжетно-драматургическое развитие всего фильма, всех его эпизодов, объединенных мечтой маленького героя скорее найти «выставку-продажу пап» и «купить» себе самого лучшего папу. С этой целью Димка хитроумно обходит все возможные препятствия: находчиво обманывает старушку, заинтересовавшуюся, отчего это ребенок гуляет один; благополучно минует строгого милиционера, пристроившись к проходящему незнакомому гражданину. И даже в зоомагазине, всегда столь заманчивом для детей, внимание его больше всего привлекают не разнообразные певчие птицы, аквариум с рыбками, а чужой папа, покупающий своему сыну живую белку в клетке…

Однако мысль фильма, его идея — как всегда бывает у Фрэза — значительно шире только его фабульной темы. В поисках папы мальчик открывает для себя большой мир, который представляется ему удивительным и прекрасным, прежде всего потому, что по пути ему встречаются добрые и отзывчивые люди. Это и юноша ремесленник, участливо расспрашивающий Димку о цели его самостоятельного путешествия по городу и проводящий его через улицу, мимо машин; и девушка-сварщица, приветливо улыбнувшаяся в ответ на его любопытство; и старуха, обеспокоившаяся тем, не потерялся ли ребенок, не нужна ли ему помощь, и, конечно же, «купленный» Димкой «папа» — Андрей, который в конце концов уделяет мальчугану столько внимания и душевного участия…

Именно таким — доброжелательным, отзывчивым, внимательным — и должен быть, по глубокому убеждению Фрэза, мир взрослых людей, в который ребенок вступает впервые, с открытым, незащищенным сердцем. И нельзя обмануть его доверие, если мы хотим видеть в нем завтра нравственно здорового, честного и справедливого члена общества.

Эту свою гражданскую и человеческую позицию Илья Фрэз проводит активно и последовательно.

При всей любви к своему обаятельному герою Илья Фрэз вовсе не умиляется им и не стремится вызвать у зрителя жалость. Он видит и уважает в этом малыше складывающуюся уже личность со своим внутренним миром, серьезными, совсем не детскими переживаниями. И оттого каждая сцена фильма проникнута искренним сопереживанием герою.

Особенно трогательна и лирична сцена у магазина одежды. Димка увидел в витрине манекен симпатичного молодого улыбающегося мужчины и возмечтал купить именно такого славного папу. И вот уже в наивном детском воображении оживший манекен берет его на руки и медленно-торжественно идут они мимо множества машин, словно замерших в изумленном восхищении Димкой и обретенным им папой… А оглянувшись и увидев по-прежнему неподвижный манекен, мальчик тихо и горько плачет…

Такой прием контрастного столкновения мечты, воображения с реальностью — широко использованный Фрэзом и в его следующем фильме, «Путешественник с багажом», — сам по себе емок и выразителен, дает возможность глубже заглянуть в душу ребенка. Но он и довольно рискован, ибо малейший переход за неуловимую грань магического «чуть-чуть» — и драматизм ситуации может обернуться мелодраматизмом, лиризм — сентиментальностью. Илья Фрэз избегает этого, умело чередуя и

распределяя разнообразные эмоционально-выразительные краски — лирические, комедийные, драматические. Шутка, сдержанный, неназойливый юмор, окрашивающий, например, эпизоды «покупки» Димкой «живого» папы, как две капли воды похожего на манекен, снимает мелодраматизм ситуации в сцене с манекеном.

Эпизоды знакомства и возникшей затем дружбы между Димкой и молодым рабочим парнем Андреем — потенциальным «папой» — лучшие в этом поэтичном фильме. Лучшие по тонкому психологизму, по мужественной, лукаво-иронической, а не снисходительно- сюсюкающей авторской интонации и манере игры исполнителей.

Глубже и полнее раскрыть мир затаенных Димкиных чувств помогает режиссеру камера оператора М. Кириллова. Она не просто фиксирует пластику и мимику маленького исполнителя. Она проникается глубоким сочувствием к малышу, внимательно «вслушивается» в малейшие движения его души. Пристально всматриваясь в глаза — то задумчиво-мечтательные, то лукавые, — камера словно радуется или грустит вместе с мальчиком. В лице Михаила Кириллова Фрэз обрел чуткого интерпретатора своих замыслов. Не случайно их творческое содружество, возникшее на этой картине, было продолжено в последующих фильмах Фрэза — «Я вас любил…», «Приключения желтого чемоданчика», «Путешественник с багажом», «Это мы не проходили».

Разные грани обаятельного Димкиного характера раскрываются через его общение с Андреем — так удачно найденным им «папой», которому он ужасно хочет понравиться. Ему свойственна не только самостоятельность, но и удивительная в четыре года деликатность, тактичность, человеческое достоинство. Например, свою гордость таким добрым, симпатичном «папой» мальчик выражает очень сдержанно. Вот он рисует на тротуаре человечка и с удовольствием подписывает — «папа». Или, подражая Андрею, садится на скамейку, забавно заложив ногу на ногу, скрестив на груди руки и увлеченно подпевая ему. Горделивое Димкино счастье — и в его открытой общительности, радостном возбуждении, в котором он весело шагает рядом с Андреем по улицам, не боясь теперь ни любопытствующих старушек, ни сурового милиционера, ни бесчисленных машин…

Очарование личности маленького героя Фрэза — и в присущем ему народном чувстве юмора, с которым он, к примеру, «подает» себя Андрею. Пользуясь фразами явно из маминого лексикона, хитрый Димка скромно-самокритично, но при этом не

без лукавства говорит о себе, что он «хороший, когда спит», и потому ругать его, конечно, надо, «иначе от него можно ждать всего, чего угодно…».

Во всех поступках, эмоциональных реакциях Димки, детских, наивных от его несориентированности во взрослом мире, уже отчетливо проглядывается будущий взрослый человек. Такой авторитетный знаток детской психологии, как Рина Зеленая, писала: «Трудно себе представить, как рано проявляется во всем характер маленьких людей, черты будущего человека: мягкая уступчивость или откровенный эгоизм, упрямство или удивительная чуткость, мужество или равнодушие… Мы часто многословно рассуждаем об уважении к детям. Говоря серьезно, уважение — первая заповедь человеческого общества. Значит, прежде всего надо уважать ребенка и этим воспитывать в нем чувство собственного достоинства. Тогда можно ожидать, что и он будет уважать других»[15].

Фильм Фрэза «Я купил папу» дает прекрасный урок такого искреннего уважительного отношения к детям. Им проникнута вся атмосфера фильма, в том числе и манера игры взрослых актеров. И О. Лысенко в роли мамы и В. Трещалов в роли Андрея не любуются, не умиляются трогательно-обаятельным «дитем», не заигрывают с ним, а разговаривают серьезно и доверительно. Это в свою очередь поднимает авторитет взрослых в глазах Димки и четырехлетнего исполнителя его роли Алеши Загорского. Кстати сказать, Алеша Загорский, по словам Ильи Фрэза, действительно очень привязался к актерам и верил, что они — тоже его родители, только в отличие от настоящих называл их «картинными» родителями.

В работе с Алешей Илья Фрэз добился абсолютной раскованности, непосредственности и полной органичности поведения маленького исполнителя. А ведь проживает герой Алеши Загорского на экране жизнь сложную, насыщенную массой впечатлений и событий. Сложную и для маленького актера, потому что основные эпизоды картины снимались на натуре — на многолюдных московских улицах, что, конечно, потребовало от ребенка усиленного внимания и сосредоточенности.

— Удивительный был мальчик, в свои четыре года личность! — вспоминает об Алеше Илья Абрамович. — Искали мы его долго. Обошли триста детских садов, просмотрели более семи тысяч ребят, нашли же случайно, на Сретенском бульваре. Он был так же мал, как наш герой, четырех лет от роду. Еще не очень хорошо отличал правую руку от левой, а из фильмов помнил только «мульти-пульти» да картину со «странным» названием «Полосатый рельс»… Но в свои четыре года Алеша обладал такой

прекрасной дикцией, что ей мог позавидовать даже взрослый актер, а уж памяти его — и подавно: прочтешь ему страницу диалога из сценария, а он уже его запомнил, слово в слово. Никогда не повторял моей, режиссерской интонации. Она у него всегда была своя… В общем, это был фантазер, на редкость понятливый, очень трудолюбивый. Работать с ним было легко и приятно. Кинематографических условностей мальчик не признавал и даже меня «уличал» иногда в ошибках. «Вы же все перепутали!» — воскликнул он однажды. «Как это — перепутал?» — спрашиваю. «А так. Сначала мы нутрь магазина снимали, а теперь только входим туда. А нужно наоборот». Помню, когда я популярно изложил маленьким артистам содержание фильма, Алеша назвал его «озабоченным фильмом». Так с его легкой руки и прижилось это определение картины в съемочной группе…

…Герой Алеши Загорского в этом «озабоченном фильме» — Димка — знает, что у всех детей папы по вечерам бывают дома. А «купленный» им папа, проводив его домой, почему-то уходит, пообещав, правда, вернуться. Но Димка не очень в это верит. И поэтому финал картины звучит обнадеживающе, но и с нотками грусти, как и в большинстве фильмов Ильи Фрэза.

Своеобразие фильма «Я купил папу», определившее и жанрово-стилистическое решение и интонационный строй фильма, в том, что, адресуясь к взрослым, «детский» режиссер Илья Фрэз помнил и о зрителях-детях, для которых он работает в киноискусстве. Вот почему он стремился, чтобы и малыши, сидящие в зале, сверстники Димки, тоже могли увидеть в картине что-то интересное и полезное для них — конечно, в меру их совсем еще небольшого жизненного опыта.

«Пусть сейчас они не все поймут в фильме, но что-нибудь да отложится в их душе, оставит в ней след — например, сочувствие, сострадание к герою фильма», — убежденно говорил Илья Абрамович.

Ориентация на восприятие и маленьких зрителей определила, думается, в значительной степени простоту и ясность сюжета, доступного их пониманию, и меру реалистичности его экранного воплощения.

В самом деле — ведь четырех-пятилетним малышам вполне понятен побудительный мотив, толкнувший Димку на поиски отца: ясно, что без папы всем ребятам плохо. Они проникаются сочувствием к герою, за которого некому заступиться перед соседской собакой: мама — так та и сама боится… Понятно им и Димкино желание похвастаться «купленным» папой и страх его, что «папа» может не вернуться… А такие забавные детали, найденные режиссером, как живая белка, красивые воздушные

шары, зоомагазин с рыбками и зверями, всегда привлекательны для детей. Во всем этом для них нет ничего ни трогательного, ни смешного, потому что это их естественный, привычный мир, в который вошли, как в свой, авторы фильма.

Хорошо зная и помня о детской несориентированности во взрослом мире — ведь герой их совсем мал и его жизненный опыт так ограничен, — они просто и доступно помогают осваивать ему, а вместе с ним и зрителям-малышам, казалось бы, мелкие, совсем незначительные, но такие необходимые в жизни вещи, которые взрослым кажутся сами собой разумеющимися. Ну, например, то, что улицу переходят на зеленый свет, что за оказанную добрую услугу говорят «спасибо» и что даже за газированную воду в автомате нужно платить деньги, которые папа и мама зарабатывают своим трудом. Этим и другим жизненно необходимым азбучным истинам, о которых родители подчас даже забывают говорить детям, учит малышей фильм Ильи Фрэза.

А вот у взрослых зрителей непосредственные, искренние Димкины эмоции, его наивные, далекие от здравого житейского опыта рассуждения о жизни и о людях вызывают улыбку и грусть, ласковую иронию и глубокое сочувствие. Фильм, сделанный во имя детей, но адресованный взрослому зрителю, «не взывал» к ним, не поучал и не обличал назидательно. Пронизанный светом человечности, нежности и любви к своему герою, он напоминал взрослым, что и у ребенка, даже такого маленького, как Димка, есть душа — тонко чувствующая и легко ранимая.

В фильме также очень важна и поучительна мысль, которая не декларирована, но становится ясной из развития отношений героев: только в процессе естественных, доверительных и уважительных взаимоотношений с миром взрослых может гармонично развиваться личность ребенка. А мир этот начинается для него с родителей. И если ребенок лишен хотя бы кого-то из них, он всегда чувствует неполноту жизненных ощущений, неполноту мира. И гармония его развития, его становления нарушается.

«Дидактические выводы сформулированы… с достойной восхищения сдержанностью, и эта сдержанность поднимает фильм на высокий художественный уровень. К тому же фильм полон обаяния и свидетельствует об искренности, интеллигентности и остроумии его режиссера», — писала польская газета «Доколо Свиата» (6 октября 1963 г.). «Димка» — маленькая драгоценность из России» — так назвала свою рецензию на фильм (в США он шел под названием «Димка») американская газета «Нью-Йорк Ворлд-телеграмм» (21 марта 1964 г.). «Фильм, полный очарования, нежности,

непосредственности и поэзии», «Русская кинематография еще раз доказала, что она является несравненной школой великолепных режиссеров» — таковы были отзывы аргентинской прессы, приведенные в журнале «Советский фильм» (1966, № 4).

Тема картины «Я купил папу» была продолжена Фрэзом в следующей работе — «Путешественник с багажом» (по одноименной повести В. Железникова). Но здесь проблема безотцовщины была повернута как бы другой стороной. Если Димке плохо без отца и он идет «покупать» его в магазин, то двенадцатилетний герой «Путешественника с багажом» Севка, напротив, после долгих поисков находит своего непутевого отца, любителя легкой жизни, но в конце концов отказывается от него: такой он Севке не нужен.

Однако этот своеобразный перевертыш предыдущего фильма о том, что и без отца можно вырасти полноценным человеком, если тебя окружают хорошие люди, небезынтересный по замыслу, вылился в сентиментальную, назидательно-поучительную мелодраму, персонажи которой словно соревнуются между собой в благородстве и в стремлении помочь главному герою. Сюжетно фильм распадается на ряд мелких сцен, соединенных насильственно, по логике откровенной дидактики. К тому же на этот раз и выбор исполнителя оказался неудачным (редкий случай в практике Фрэза): Володя Костин в роли Севки скован, излишне серьезен, лишен чувства юмора. Он не живет на экране, а «играет» Севкину драму.

Фильм «Путешественник с багажом» был все-таки в некотором роде самоповторением режиссера и, как всякое самоповторение, отомстил за себя: продолжение серьезного разговора на тему безотцовщины не состоялось.

Не состоялось оно еще, вероятно, и потому, что задолго до начала работы над этим фильмом мысли Фрэза были целиком заняты другим замыслом. Уже давно ему хотелось поговорить о том, о чем, к большому сожалению, и сегодня довольно редко высказывается кинематограф, — о духовно-эстетическом воспитании подрастающего поколения, о воспитании чувств. Но окончательно его утвердило в этом замысле совершенно случайное наблюдение.

— Однажды, придя в театр на балетный спектакль, я вдруг обнаружил, что не вижу вокруг себя ни одного молодого лица, — рассказывал Илья Абрамович. — Неужели ребятам это совсем неинтересно? — подумал я. Я знал, что обычно у мальчишек пользуются уважением те из сверстников, кто разбирается в технике. Те же, кто любит или даже сам пишет стихи, хранят, как правило, свои увлечения в тайне, чтобы не прослыть чудаками.

Размышляя об этом, я пришел к мысли, что эстетическая неразвитость, равнодушное отношение к искусству, в конце концов, не только обедняют человека, но делают его еще и эмоционально неполноценным. Глухота эстетическая страшна потому, что в ней потенциально заложена тенденция к циничному, потребительскому отношению к жизни, к людям, к обществу… Постепенно выкристаллизовался замысел — поставить фильм о ребятах, которые не только далеки от понимания искусства, но даже не испытывают в нем абсолютно никакой потребности. И мало-помалу под влиянием искусства, которое учит понимать прекрасное, в герое фильма должно наступить духовное повзросление, самоосознание себя как личности…

Кто я такой? Интересен ли как личность и личность ли я? Вот такие непростые вопросы задает себе восьмиклассник Коля Голиков из фильма Ильи Фрэза «Я вас любил…». С ним и его друзьями мы знакомимся в один из летних вечеров, когда вся компания, как обычно, собралась во дворе дома. Пинг-понг, твист, гитара и штанга — вот те незатейливые развлечения, которые заполняют вечерний досуг подростков.

Красота войдет в мир Коли Голикова нежданно-негаданно, в облике пятнадцатилетней девочки-балерины Нади Наумченко. Она гордо прошествует через их двор в своем светлом платьице и с чемоданчиком в руке, а изумленный и зачарованный Коля будет долго провожать ее восхищенным взглядом. Так войдет в его жизнь еще не осознанное им чувство любви с ее радостью и грустью, проснется в нем глубоко личное, не предусмотренное школьной программой отношение к прекрасному, к поэзии, к искусству. Открытие мира Красоты, беспокойная потребность в самоосознании себя как личности произойдут в нем через качественно иное душевное состояние — через новое чувство.

Первая влюбленность, незаметное взросление, пробуждение личности… Рассказать об этом хотелось И. Фразу без иронической снисходительности к юной неопытности, чистоте и трепетности первого чувства.

Пристальный интерес авторов фильма не к внешне-событийной стороне (никаких исключительных событий в фильме не происходит), а к душевному миру подростка, неоднозначная стилистика картины, соединившей в себе и лирику, и комедию, и драму, — все это ставило перед исполнителем роли Коли Голикова немалые сложности. Им стал семнадцатилетний Витя Перевалов, на счету которого это была уже далеко не первая роль, правда, самая большая и психологически наиболее сложная. Благодаря тому, что юный актер искренне и органично ведет все

интонационные партии в фильме — лирико-комедийные, комедийно-драматические, именно его Коля Голиков — тихий, скромный, инфантильный мальчик, из тех, что никогда не ходят в лидерах класса, — задает тон всему фильму. Хотя, казалось бы, в герои фильма сама судьба предназначила его друга — крепкого, красивого и самонадеянного Женю Липатова. Но нет. Из всех ребят, с любопытством окружавших во дворе Надю Наумченко, она сразу выделяет Колю. Во всем еще детском облике Коли, в его восторженно распахнутых глазах, устремленных к Наде, столько чистоты, непосредственности и простодушия, что именно к нему обращается умненькая, высокомерная юная красавица: «У меня ость пропуск в театр. Хочешь, мальчик?» Иронические реплики ребят смущают Колю, и, прячась за их спинами, он отшучивается: «Да нет, я только пока на детские утренники хожу…»

Рядом с «интеллектуалом» Женей Коля и впрямь выглядит ребенком. Он привык, очевидно, быть на втором плане в присутствии своего неотразимого друга, выполнять его поручения.

Познакомившись с девочками из хореографического училища, Коля приглашает их в гости, тем более что родителей в данный момент нет дома. За столом главенствует, конечно, Женя. Он ведет солирующую партию в возникшем споро о лириках и физиках, модном в 60-х годах. Остальные лишь вторят ему. И когда выясняется, что Коля не знает, кто такой Экзюпери — «название или автор», и девочки презрительно замечают, что у них в балетном училище уже все, даже мальчишки, читали его «Маленького принца», Женя, выручая товарища, снисходительно замечает: «Подумаешь… стихи мы и сами сочинять можем… стихи писать не так уж сложно, лишь тренировочка нужна». Вот алгебра — другое дело… не чета стихам. А Коля, хоть и знаток математики, все больше молчит да тарелки из кухни носит — он не привык быть на первых ролях. И когда Женя отсылает его, как «лучшего математика школы», решить задачку для девочек, Коля безропотно уходит с учебником в прихожую…

Витя Перевалов одинаково хорош, органичен и убедителен в разных по эмоциональной тональности сценах. А его умению легко, естественно, без малейшего нажима и педалирования переходить от комедии к лирике, от лирики к драме мог бы позавидовать любой профессиональный актер. В роли Коли Голикова он не просто исполнитель, но подлинный актер.

…Вот Коля, забавный и смешной, во всей «стиляжьей красе» появляется по приглашению Нади на вечере в балетном училище: в темных очках, галстуке-«бабочке», с отцовской зажигалкой и пачкой сигарет в руках, которые небрежно-снисходительно

предлагает знакомым. Уверенный в своей неотразимости, он азартно твистует в центре зала, не слыша в своем петушином упоении иронических реплик ребят, окруживших его плотным кольцом, даже не замечает гневно-презрительного Надиного взгляда… И совсем другого — застенчивого и по-мальчишески неловкого Колю видим мы, когда он идет провожать Надю домой. Он ведет с ней наивный, совсем еще полудетский разговор. «А как ты про меня думаешь?.. Ну, скажи только одно: положительно или отрицательно?» — настойчиво просит Коля.

Внутреннюю жизнь своего героя, смятение его неопытной души Витя Перевалов передает непосредственно и трогательно. Его большие выразительные глаза мгновенно реагируют на каждый Надин жест, каждое движение, слово. Они то восхищенно сияют, когда Надя отвечает, что думает о нем «положительно», то горестно недоумевают, когда она вдруг говорит, что Коля ей неинтересен и пусть никогда больше не ходит ее провожать. Слова Нади вызывают у него потрясение. Впервые Коля задумывается над тем, кто же он, что за человек, как ему жить дальше. И он спрашивает у матери: «Вот ты все-таки женщина. Вот скажи мне — я интересный человек?» «На мой взгляд, пока что не очень», — откровенно отвечает мама…

Благодаря психологически точной и выразительной игре Вити Перевалова мы верим, что действительно извилистый путь духовного и душевного взросления прошел его герой, коли он всем своим существом смог ощутить, полюбить, принять как свои про него, Колю Голикова, написанные пушкинские строки: «Я вас любил: любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем». Теперь они не заучены им механически, по программе, а стали выражением его душевного состояния…

Мучительный процесс Колиного духовного взросления, воспитания его чувств психологически убедителен и правдив благодаря достоверной игре не только В. Перевалова, но и точно найденной режиссером исполнительницы роли Нади Наумченко — ученицы Ленинградского хореографического училища В. Хуснуловой.

Красивая, своенравная, склонная к менторству и поучениям вроде «Стыдно не знать знаменитого французского писателя» или: «Мне с тобой неинтересно», Надя несет в себе чувство превосходства первой ученицы училища, будущей звезды балета. Их внешнее и духовно-эстетическое несоответствие друг другу, словно бы предопределенное режиссером уже самим своеобразием индивидуальностей исполнителей, убеждает в драме Колиных чувств.

«Фильм, тема которого — воспитание чувств и роль искусства

в этом процессе, не мог существовать без примеров подлинного искусства, — писал И. Фрэз. — Так возник в картине балет. Для того чтобы он не стал иллюстрацией, чтобы отрывки из классических балетов не оказались вставными номерами, у балета появилась в фильме идейная и сюжетная функция — героиней фильма стала ученица хореографического училища»[16].

К сожалению, эпизоды балета, введенные в фильм, как и пушкинский стих, для того чтобы разбудить в герое чувство прекрасного, заняли, на наш взгляд, несоразмерно с замыслом фильма много места.

И по сюжету и по смыслу эпизод посещения Колей и Женей хореографического училища совершенно оправдан. Огромное, светлое, солнечное здание Росси (в фильме прекрасно снято оператором М. Кирилловым Ленинградское училище имени А. Вагановой) создает впечатление настоящего Храма Искусства, в который впервые попадают мальчики. И вполне понятно их удивление и восхищение сверкающей белизной коридоров и залов училища, развешанными всюду термометрами, слепком со ступни ноги знаменитой балерины, находящимся под стеклом. Вполне оправдан и показ нелегкого физического труда будущих балерин. И — как венец этого труда — прекрасный «Танец без названия» в постановке К. Голейзовского, исполненный на вечере бывшей ученицей училища — балериной Красовской.

Но уже в стороне от сюжета фильма — изображение длительной репетиции Красовской на сцене Большого театра, тщательно снятые кулисы Большого театра, волнение участниц предстоящего спектакля. Ведь при всей красоте балета в фильме речь главным образом не о нем, а о воспитании чувств подростка. И когда авторы картины уводят нас подчас в «чистый» балет, остается ощущение несколько нарушенной цельности фильма.

Как справедливо писал критик Ю, Айхенвальд, «показывая изнурительный, тяжкий и все-таки всегда изящный труд балерин, авторы так подчас увлекаются и экзотикой хореографии и просто самим танцем, что переживания Коли и его товарищей порой кажутся лишь предлогом для того, чтобы длился и длился красивый танец» («Искусство кино», 1968, № 1).

И все-таки при всех длиннотах и отклонениях фильма атмосфера поэзии и красоты, пронизывающая его, юношеская влюбленность, о которой рассказано с мудрым пониманием и доброй улыбкой, нашли горячий отклик в сердцах не только взрослой части зрительской аудитории, но и школьников-старшеклассников. Нашли вопреки ироническому замечанию одного из критиков о том, что, мол, «для наших бравых подростков, воспитанных на «Неуловимых мстителях», метания

балерины и их сложная, внутренняя связь с метаниями мальчика Коли изысканны и тонки» («Моск. комсомолец», 14 марта 1968 г.).

А «бравые подростки» между тем в своих многочисленных письмах, присланных на студию, искренне благодарили режиссера за то, что он поставил фильм о них, об их чувствах и заботах.

«Я нахожусь под впечатлением фильма «Я вас любил…». Вы бы видели, какое впечатление фильм произвел на ребят, даже на плохих, с которыми мучаются учителя. Ведь Вы можете быть нашими вторыми учителями… Еще раз прошу Вас — ставьте побольше фильмов о нас!»

«Мне 16 лет, как и главному герою Коле Голикову, я тоже задумывался над вопросом, каким быть. И фильм помог мне ответить на многие вопросы».

«Это — один из немногих фильмов, поправившихся нам полностью. Много было попыток показать на экране первое чувство, но такой правдивости и жизненности, как в Вашем фильме, мы еще не встречали».

Такие письма приходили режиссеру из самых разных городов страны.

А известный детский писатель Джанни Родари сказал: «Мне кажется, будь побольше таких детских фильмов, как лента Ильи Фрэза «Я вас любил…», юноши и девушки многих стран научились бы уважать и беречь красоту зарождающегося первого большого чувства». Об успехе и признании свидетельствовала и первая премия, присужденная картине на III Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде (1968 г.).

В год выхода фильма «Я вас любил…» внимание критики, зрителей было сосредоточено на главном герое фильма — Коле Голикове. На теме связанного с ним первого юношеского чувства. Между тем чуткий к нравственным колебаниям времени, Илья Фрэз в материале сценария М. Львовского ощутил симптомы болезни, о которой через несколько лет с тревогой заговорят в своих фильмах молодые режиссеры 70-х — И. Авербах, Д. Асанова, В. Меньшов. Речь идет об уже упоминаемом Жене Липатове, в образе которого, как отмечал Фрэз, ему «хотелось показать результат неправильного эстетического воспитания в школе, когда обращаются к разуму, игнорируя чувство, а это… воспитывает вульгарное, циничное, поверхностное отношение к предметам искусства и, что самое главное, в результате — к жизни тоже»[17].

В самом деле, «интеллектуал», привыкший царить на уроках, Женя, ни разу не запнувшись, отбарабанит о том, что «каждая строка Пушкина — это шедевр» (хотя в глубине души он убежден,

что при желании мог бы писать стихи не хуже Пушкина), о том, что нельзя «рассматривать поэта вне конкретной исторической обстановки». Своего, личного, созвучного его душе отношения ни к Пушкину, ни к какому другому поэту у него нет. Тогда, в середине 60-х, это тревожило режиссера прежде всего как глухота эстетическая. Но пройдет немного времени — и в героине фильма И. Авербаха «Чужие письма» Зине Бегунковой, в герое фильма В. Меньшова «Розыгрыш» Олеге Комаровском вульгарным, циничным, поверхностным будет уже не только отношение к искусству, но и к жизни тоже, к людям.

Женя Липатов у Фрэза еще не стал тем рассудительно-деловым подростком, который в свои шестнадцать лет уже мысленно вычерчивает график, когда и что должно случиться в его жизни, как Олег Комаровский. Но в его бесстрастном, безличностном отношении к «ненужным» в его техническом будущем предметам искусства, в его мелком предательстве своего друга Коли уже просматриваются будущие олеги комаровские, зины бегунковы и другие аналогичные герои-подростки фильмов 70-х годов. Потребовалось время, чтобы само это явление выкристаллизовалось в жизни, и духовная трансформация, которая произойдет с второстепенным героем фильма Фрэза 1967 года, станет предметом исследования некоторых фильмов для детей и юношества последующих лет.

К разговору об этом мы еще вернемся. Но здесь хочется еще раз подчеркнуть, что заслуга авторов фильма «Я вас любил…» — сценариста М. Львовского и режиссера И. Фрэза — не только в открытии темы воспитания чувств, но еще и в том, что они едва ли не первыми ощутили социальную опасность бездуховности некоторой части подрастающего поколения, опасность потребительского отношения к жизни и к обществу.

«…НЕ БУДУ ОСТРОВОМ, А — МАТЕРИКОМ»

Своеобразие нового поколения юных рождения второй половины 50-х — начала 60-х годов во многом определило остроту проблематики детского и юношеского кинематографа годов 70-х. Оно вызвало ряд бурных, не лишенных тревоги дискуссий. О нем размышляли социологи и педагоги, психологи и публицисты, писатели и деятели искусств. В этом не было ничего удивительного: спор о поколениях возник не впервые — во все времена старшие с пристрастным вниманием всматривались в молодых, идущих им на смену…

За все время существования советского государства это было первое поколение, которое не знало ни социальных потрясений, ни войны, ни голода. Их родители, сами, по существу, лишенные детства, делали все возможное, чтобы жизнь детей была радостной и светлой. Они взяли на себя не только заботу о материальном благополучии подрастающего поколения, но подчас и право и обязанность решения за них сложных жизненных проблем. Облегченное во всех отношениях существование — с одной стороны, отсутствие самостоятельности и серьезных обязанностей — с другой, породило у некоторой части молодежи повышенное потребительское отношение к жизни, к людям, к родителям.

Другим фактором, определившим формирование духовного мира этого поколения, стала научно-техническая революция, охватившая буквально все сферы жизни. В наши дни даже на детских игрушках — отпечаток времени технического прогресса: не только самолеты, паровозы, автомобили интересуют ребят, но и ракеты, планетоходы, луномобили, роботы… Если в 1940 году в стране было два телецентра и всего 400 телевизоров, то к концу 60-х годов телецентров насчитывалась почти тысяча, а число телевизоров к этому времени увеличилось почти до тридцати миллионов. Мощное развитие телевидения обрушило на подростков невиданный ранее поток информации из всех областей жизни, науки, культуры, который дети не всегда способны осмыслить. Современный подросток знает куда больше, чем его сверстник в прошлые десятилетия. Однако получают дети эти знания благодаря радио, телевидению, кинематографу, можно сказать, готовыми, без большого личного усилия, без участия души и воображения, и им начинает казаться, что они обо всем все знают. Отсюда — не только широта объема знаний,

но порой высокомерная уверенность в их исчерпывающей глубине, абсолютности. Кроме того, теперь дети (как, впрочем, и некоторые взрослые) почти все свое свободное время проводят не с книгой, а у телевизоров, общение с природой ограничивается зачастую телепередачами «В мире животных» и «Клуб путешественников». А это развивает не только гиподинамию, о которой с тревогой заговорили медики, но и явление в общественно-социальном смысле куда более опасное — бездуховность. Уже с детства ребенок привыкает ощущать себя не частью природы, а туристом в ней, черствея душой, теряя способность к непосредственному, живому состраданию.

Хорошо известно, что дело воспитания всегда было не только делом родителей, педагогической практики и науки, но и одной из важнейших функций искусства. Во все времена искусство, обращенное к детям и рассказывающее о детях, имело своей исходной позицией, точкой отсчета гуманное, глубоко уважительное отношение к детству, к внутреннему миру ребенка, видя в нем будущую личность. Мнение, что ребенок самим своим присутствием облагораживает, «очеловечивает» пашу жизнь, казалось аксиомой, не требующей доказательств. Ныне же в западном искусстве и литературе тревога за подрастающее поколение парадоксальным образом нашла выражение в идее полной дегуманизации детства. Между детьми и взрослыми была поставлена непреодолимая преграда непонимания и взаимонеприятия, что неизбежно при-водило к острой и глубокой конфликтности в их взаимоотношениях.

В рассказе американского фантаста Рэя Брэдбери «Вельд» родители приобретают для своих детей автоматизированную комнату, которая может мгновенно превращаться в любую точку земного шара. И ожесточившиеся душой дети, которым до смерти надоели заботливые родители, выражают желание, чтобы, в комнате возник африканский вельд — выжженная солнцем тропическая пустошь. Они заманивают туда отца и мать и отдают их на растерзание разъяренным львам. В романе западногерманского писателя Гюнтера Грасса «Барабан», по которому позднее режиссер Фольке Шлендорф поставил фильм под тем же названием, трехлетний герой, питающий отвращение к миру взрослых, решает навсегда остаться маленьким. В романе Уильяма Голдинга «Повелитель мух», экранизированном Питером Бруком в 1963 году, дети, очутившиеся одни на острове, проявляют чудовищное насилие по отношению друг к другу. Не менее жестоки и подростки, учащиеся закрытого привилегированного колледжа из английского фильма «Если…» (1969) режиссера Л. Андерсона.

В ряде фильмов именно в детях художники Запада увидели угрозу будущему миру: ребенок-дьявол рождается у героини фильма Р. Полянского «Ребенок Розмари» (1968), в девочку-подростка вселяется бес в картине У. Фридкина «Изгоняющий дьявола» (1973), наконец, в облике ребенка дан приход в мир антихриста в «Предзнаменовании» (1976) Р. Доннера.

Анализируя рассказы Брэдбери «Вельд» и «Урочный час» с точки зрения тенденции западного искусства к дегуманизации детства, советские авторы М. Эпштейн и Е. Юкина в интересной и глубокой статье «Образы детства» приходят к такому тревожному выводу: «Если верна пословица «где тонко, там и рвется», то прорваться вся богатая и уплотненная ткань человеческой морали и культуры может именно в детях, с детского-то бунта и начнется всемирный катаклизм — с человечности, извратившейся в своих основах»[18].

В этой тенденции искусства особенно наглядно выявились характерные для западного общества страх перед завтрашним днем, потеря нравственных ориентиров и неверие в будущность сегодняшних молодых. Искусство вслед за обществом, словно бы растерявшись, лишь с отчаянием констатирует этот духовный разрыв между поколениями.

Сама природа нашего социалистического общества с его незыблемыми гуманистическими традициями, общества научно обоснованного социально-исторического оптимизма исключает антагонизм между поколениями и неверие в завтрашний день молодых. Напротив, в преемственности поколений залог нашего дальнейшего развития — в преемственности идейной,

духовной и преемственности свершений. Однако это не значит, что отношения между родителями и детьми складываются у нас легко и гладко.

Вот почему проблемы жизни молодых, выросших в эпоху НТР, их отношений со старшим поколением, стали объектом пристального внимания и в советском кино. Через год после картины И. Фрэза «Я вас любил…» появляется фильм М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышова» (1968), вокруг которого разгорается бурная дискуссия. Новый тип молодого героя, пораженного равнодушием и апатией, ошеломил зрителей и критику. Еще через два года появится фильм Б. Волчека «Обвиняются в убийстве», в котором речь пойдет о подростках, совершивших убийство.

На совещании, организованном в 1971 году редакциями журналов «Искусство кино» и «Семья и школа», посвященном проблемам кинематографа для детей и юношества, впервые, кажется, в выступлении кинодраматурга Г. Полонского прозвучит

тревога, вызванная жестокостью некоторых молодых к взрослым — к родителям, учителям. О том, что «нужен резкий прямой разговор о недостатках, которые обязано преодолеть в себе новое поколение… — скажет на этом совещании критик Л. Аннинский, — с нынешними молодыми нужен жесткий и незаискивающий разговор… главное — выработать действенные нравственные категории» («Искусство кино», 1971, № 9).

Пройдет несколько лет — и появится еще ряд остропроблемных фильмов о молодых. Душевная и духовная апатия, безразличие, отмеченные критикой уже в «Викторе Чернышове», выльются у героини фильма И. Авербаха «Чужие письма» (1975) в агрессивное, воинствующее хамство, а у подростков «Несовершеннолетних» (1976) режиссера В. Рогового — в жестокое хулиганство.

Девятиклассники из фильма Д. Асановой «Ключ без права передачи» (1976) с полным чувством превосходства и независимости рассуждают о том, что их учительница «на проблемном уровне не сечет» и что родители их «живут по инерции, без неожиданностей». Правда, они как должное будут принимать от родителей подарки в виде золотых украшений, дорогих шубок и японских магнитофонов, но домой будут приходить по словам родных, «совсем чужие».

Еще большее огорчение вызовет шестнадцатилетний герой фильма В. Меньшова «Розыгрыш» (1976). Этакий юный супермен с холодными глазами, «интеллектуал», «мозг класса», «сконструирован», по его мнению, в сравнении с отцом «с гораздо большим процентом честолюбия», что дает ему надежду прожить более яркую жизнь. Наверное, это был первый случай, когда отец и сын словно бы поменялись местами. «Откуда у тебя деловитость эта? Можно подумать, что у тебя за плечами лет 30, 40… Трезвую расчетливость твою — ведь ее надо выстрадать!», — с тревожным удивлением говорит отец.

Проблемы молодых, поставленные в этих фильмах, и сегодня продолжают волновать родителей, педагогов, социологов и художников. Не случайно в последние годы список фильмов этого направления пополнился такими картинами, как «Никудышная» (1981) и «Пацаны» (1983) Д. Асановой, «Кто стучится в дверь ко мне…» Н. Скуйбина (1982), «Оглянись» А. Манасаровой (1983)…

Ценой огромного душевного напряжения приходят герои этих фильмов — родители и дети — к обретению друг друга, к взаимопониманию, которое подчас трудно, но все-таки возможно. И необходимо. Потому что обширные и глубокие знания, которыми обладает нынешнее молодое поколение, могут стать плодотворной и созидающей силой только в сочетании с богатым

социально-общественным опытом старшего поколения.

Равно как и понимание проблем молодых, духовная с ними близость помогут старшему поколению не закоснеть в рамках вчерашних формул и истин.

Конечно, картины, о которых шла речь, не дают полного представления как о состоянии кинематографа для детей и юношества, так и о жизни и проблемах подрастающего поколения вообще, потому что они, естественно, не могли отразить все многообразные аспекты жизни сегодняшних молодых людей. Ведь молодежь неоднородна, она, как и взрослые, разная по своим жизненным принципам и устремлениям.

Проблемы, поднятые этими фильмами, не носят глобального характера для нашего общества. В них выражено опасение за судьбы лишь некоторой, отнюдь не значительной части нашей молодежи. Однако кинематограф, вместе со всей общественностью, не мог своевременно не выразить этой тревоги во имя будущего. И делается это с твердой уверенностью в разрешимости всех тревожных проблем, в конечную победу начал добра, коммунистической нравственности и советского гуманизма.

На фоне фильмов 70-х годов, предостерегающих об опасных социальных последствиях нравственного инфантилизма, эгоизма и душевной глухоты некоторой части молодежи, картины Фрэза этого периода — «Чудак из пятого «Б» и «Это мы не проходили» — могут показаться в какой-то степени идилличными и весьма далекими от серьезных проблем, существующих порой в жизни. Но это лишь на первый взгляд…

В одной из своих статей, посвященных проблемам литературы для детей, В. Г. Белинский писал: «Питайте и развивайте в них чувство; возбуждайте чистую, а не корыстную любовь к добру, заставляйте их любить добро для самого добра, а не из награды, не из выгоды быть добрыми; возвышайте их души примерами самоотвержения и высокости в делах…»[19].

Так вот природа лирического оптимизма фрэзовских картин — не в нежелании видеть все сложности сегодняшней реальности, а в подходе к ней как бы с другой стороны: учить детей добру посредством добра, положительного нравственного примера, не обличая, не клеймя, не пылая негодованием, но просветляя душу, облагораживая и очищая ее «примерами самоотвержения и высокости в делах». И героями фильмов Фрэза чаще всего становятся малыши и подростки, то есть за решение проблем воспитания подрастающего поколения он берется как бы с истоков формирования личности, когда «разумное, доброе, вечное», падающее на почву весьма восприимчивую и

податливую, может дать более стойкие и здоровые побеги.

В одной из наших бесед Илья Абрамович сказал:

— Конечно, в них, детях, есть все — и дурное и хорошее. Но растут они такими, какими их делаем мы, взрослые. Если в ребенке вы замечаете склонность к жестокости, к хитрости, к зависти, смотрите вглубь — с кем он дружил, кто его окружал, каковы его родители, их образ жизни, характер их общения с ребенком. Вопреки довольно расхожему мнению я считаю, что молодежь не стала ни лучше, ни хуже. Просто она другая… Мне нравятся фильмы Динары Асановой о молодежи, особенно «Не болит голова у дятла», и «Розыгрыш» Владимира Меньшова, и «Чужие письма» Ильи Авербаха. Но сам я не стал бы делать таких картин. Моими любимыми детскими фильмами до сих пор остаются «Белеет парус одинокий» Владимира Легошина и «Звонят, откройте дверь!» Александра Митты, потому что они умно, тонко, с юмором воспитывают в детях добро добром. А это в нашем деле главное…

Нет, фильмы Фрэза не идилличны, и не из прекраснодушного отношения к жизни и проблемам молодого поколения рождается возвышающий их светлый лиризм. Это лишь означает, что художник избирает для себя иной путь в решении жизненных проблем, связанных с миром детей и подростков, и путь этот, выражаясь словами Белинского, есть «следствие цвета очков, через которые художник смотрит на мир».

Воспитанию в детях доброты и отзывчивости, чувства коллективизма и личной ответственности посвящена одна из лучших картин Фрэза этого периода — «Чудак из пятого «Б» (1972), поставленная по сценарию В. Железникова.

У картины этой, в отличие от некоторых других работ режиссера, судьба сложилась на редкость удачно. Она единодушно была принята не только зрителями, но и критиками.

«Муза Ильи Фрэза до сих пор казалась чуть сдвинутой от действительного к желаемому, а доброта — иногда граничащей с чуточку анемичной умиленной улыбчивостью, — писала Л. Кабо. — И вот — «Чудак из пятого «Б». Об этой картине хочется говорить горячо и пристрастно, потому что затрагивает она, на мой взгляд, проблему важную, едва ли не первостепенную… Сегодняшний день для подрастающего человека — это прежде всего он сам и живущие вокруг него люди… Инфантилизм его кончается там, где начинается ответственность за других людей, гражданственность воспитывается тогда, когда ответственность за всю страну, за общие для всего народа идеалы и цели становится нормой жизни. Есть у нас такие фильмы? Конечно, есть. И говорим мы о картине «Чудак из пятого «Б» не потому, что она

является исключением в нашем кинематографе, а потому, что отчетливо выражает важную тенденцию дня» («Искусство кино», 1973, № 8).

Новейшую тенденцию дня выражали и прежние картины Фрэза, такие, как «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева», «Путешественник с багажом». И герои в них — активные, самостоятельные, инициативные ребята — были наделены остро развитым чувством ответственности. И Мишка Стрекачев, для которого гордость за свою профессию, стремление не уронить честь рабочего человека стали привычной, естественной нормой жизни; и Севка, который едет в Москву не только в поисках отца. Уроженец и горячий патриот целинных земель, он знает, что целине нужны рабочие руки — «кадры», и потому, когда в дороге ему встречаются симпатичные и стоящие, на его взгляд, люди, он, как заботливый, рачительный хозяин, уговаривает, убеждает их приехать на работу в свой совхоз.

И все-таки фильмы эти, и в особенности «Путешественник с багажом», по силе своего воздействия на зрителя, несомненно, уступают «Чудаку из пятого «Б», и прежде всего потому, что в характерах их героев — даже в Мишке Стрекачеве — качества эти проявляются, будучи априорно заданными. В «чудаке» же Боре Збандуто они формируются постепенно, в результате обстоятельств, в которые он попадает, в процессе становления взаимоотношений со сверстниками, малышами-первоклассниками, к которым Борю назначают вожатым. Нравственные открытия, естественно в ходе развития сюжета проявляющие в Боре новые, неожиданные для него самого черты характера, свойства личности, происходят буквально на глазах зрителей, при их душевном соучастии. И дети, подростки, сидящие в зале, безоговорочно верят экранному герою, принимают его как своего хорошего знакомого, понятного и симпатичного, с которым хочется дружить и в чем-то походить на него.

Без докучливого морализирования фильм показывает ребятам хорошее так, как призывал В. Г. Белинский: «…не называя его даже хорошим, но так, чтобы дети сами, своим чувством поняли, что это хорошо;…дурное, тоже не называя его дурным, но так, чтобы они по чувству ненавидели это дурное»[20].

Если местом действия в «Мишке Стрекачеве» и «Путешественнике с багажом» была довольно-таки обширная территория страны, то в «Чудаке» оно ограничено «производственным местом» детей — школой, классом, школьным двором. Здесь совершают свои нравственные и духовные открытия Боря Збандуто и герои большинства других

фрэзовских картин, в отличие от героев иных детских кинолент, преследующих и легко побеждающих врагов в морских и космических далях или в экзотических горных ущельях. Фрэз никогда не прибегает к помощи подобного рода беспроигрышного антуража, используемого некоторыми режиссерами самоцелью, в качестве безотказно действующей на детскую аудиторию палочки-выручалочки.

Однако именно жизненная узнаваемость его героев, привычность среды и имеет силу воздействия близкого примера. Тем более что, хорошо зная сегодняшних детей, с их любознательностью и широтой интересов, зная школьную жизнь, режиссер умеет находить выразительные детали, создающие в фильме ощущение подлинности атмосферы происходящего.

…Рядовой, ничем не примечательный школьный день. Для пятиклассника Бори Збандуто он начинается с привычного вопроса, обращенного к классу: «Кто даст списать?» Девочки заняты обсуждением модной стрижки «гаврош» новой ученицы Тошки. Розыгрыш, которым Боря и его закадычный друг Сашка встречают пионервожатую Наташу, забавляет всех, но не более: к выходкам Збандуто все уже давно привыкли. А вот что действительно всех удивляет, так это назначение Бори, никогда не числящегося в примерных учениках, вожатым в первый класс. В ответ на насмешливые реплики ребят Боря пытается отказаться, заявляет вожатой о своей «профессиональной непригодности» к роли воспитателя у малышей, пуская в ход веский аргумент: «Ведь я же их списывать научу!..»

Живая, раскованная атмосфера классных будней с перепалками, девчоночьими сплетнями, шутками и розыгрышами словно подсмотрена авторами фильма в жизни обычного класса обычной школы. И образ главного героя, хоть и обаятельного в своей дурашливости, заявлен поначалу далеко не как пример для подражания. Боря и списать домашнее задание горазд и устроить за спиной учительницы смешное представление для класса. И весело, остроумно обмануть доверчивых малышей, совсем не чувствующих подвоха в его задушевно-поучающем тоне, Боре тоже ничего не стоит, если они начинают мешать его «личной жизни». Личная же Борина жизнь заполнена занятиями, достойными настоящих мужчин, — он страстно любит футбол и считается в классной команде лучшим вратарем.

Выдумщик он и озорник, этот «несерьезный» Боря Збандуто. Но именно его веселые фантазии и развлечения, его якобы непогрешимые знания об всем на свете и даже его умение стоять на голове создают ему непререкаемый авторитет в глазах малышей. Ведь он хоть и старше, но свой, из их общего мира —

мира Детства. Объясни им взрослый, учитель, что, например, означает слово «солидарность», — это было бы назиданием, которое незадолго задержалось бы в памяти. А вот если обожаемый ими вожатый Боря говорит, что «солидарность — это когда один за всех и все за одного», моральный принцип товарищества становится ясным, простым, естественным. Боре, а никому другому, доверяют они и тайну о своих человеческих «слабостях»: просят проводить мимо злой собаки или помочь застегнуть пуговицу. С каким обожанием и гордостью маленькая «почемучка» Нина Морозова говорит всем о Боре — и незнакомой цветочнице, и бабушке, и тренеру плавательного бассейна: «Это наш вожатый!» Именно от Бори ждет она исчерпывающие, рассеивающие всякие сомнения ответы на свои бесконечные «почему» и «как»: и куда девают свою длинную шею жирафы, когда спят, и что такое метеорит, и зачем нужно ее, Ниночку, которая никогда не врет, научить вранью, как поначалу обещает ей Боря.

Сам Боря не понимает, почему малыши так привязались к нему. «Наверное, потому, что ты добрый», — говорит мама. И в самом деле. Не только Борино озорство и бесстрашие покорили сердца первоклассников, но в первую очередь та искренняя доброта, которую они безошибочно почувствовали в своем вожатом. Это характерное, определяющее свойство Бориной натуры, скрытое вначале за озорством и шалостями, драматург и режиссер не декларируют, а мало-помалу выявляют через его конкретные поступки, взаимоотношения с разными людьми.

Как известно, истинно добр и великодушен не тот, кому это ничего не стоит, а тот, кто способен во имя других чем-то поступиться, может быть, от чего-то важного для себя отказаться. В ряде эпизодов авторы фильма подвергают серьезным испытаниям своего Борю Збандуто. Ему приходится выдержать упреки товарищей в предательстве, когда во время футбольного матча он вынужден, оставив вместо себя в воротах другого вратаря, идти провожать домой испугавшуюся собаки Ниночку. Пережить немалые душевные муки, чтобы, поборов желание пойти на день рождения к симпатичной ему Тошке, отправиться вместо этого организовывать дежурство первоклассников возле заболевшей Ниночкиной бабушки. То, что эти и другие поступки героя совершаются в процессе преодоления своих заветных мальчишеских желаний, интересов, действует на юного зрителя гораздо сильнее всяких морально-этических рассуждений, коими подчас полны детские фильмы.

Тонкий психолог детской души, Фрэз всегда очень точно умеет выделить в сюжетной канве момент духовного прозрения

своего героя. В «Чудаке» таким толчком для Бори стал взрыв неподдельного отчаяния малышей, узнавших, что «такой хороший, смелый, прекрасный человек», как говорит о Боре Ниночка, собирается уйти от них, потому что это мешает его «личной жизни».

Наверное, только сейчас, увидев растерянные глаза и лица малышей, Боря впервые понял, нет, не понял, почувствовал, что бросить своих «разнесчастных первоклашек», обмануть их доверие не сможет, что не только он им нужен, но и они ему нужны, без них его жизнь будет значительно беднее. Огромное доверие, которым облекли его малыши, пробудило в нем в свою очередь но только чувство ответной привязанности, но и чувство глубокой ответственности за них, ответственности за порученное дело, за свои дела и поступки.

«Годы работы с детьми убеждают меня, — писал В. Сухомлинский, — что гражданин рождается в те мгновения, когда удается прикоснуться к сокровенным уголкам его сердца, где дремлют желания, стремления, духовные порывы, и маленький человек хочет что-то сделать, хочет выразить себя. В пробуждении этого стремления к становлению, к поступку, в котором сливаются идея и личность, и заключается один из самых непостижимых «секретов» педагогического мастерства» («Литературная газета», 28 августа 1968 г.).

Убедительность показа на экране этого пробуждения личности определило не только педагогическое мастерство авторов фильма, но и режиссерское чутье Фрэза при выборе исполнителя на психологически сложную роль Бори Збандуто.

Поиски эти были долгими. Обычно Фрэз не полагается на счастливый случай, редко дает объявления в газеты. Но на этот раз, рассказывая о начале съемок фильма «Чудак из пятого «Б» в «Пионерской правде», он обмолвился, что исполнитель еще не найден. После этого его буквально засыпали массой писем со всех концов страны — от мальчиков и девочек, дедушек и бабушек, мам и пап, совершенно бескорыстно предлагавших свои услуги. Нашелся даже, как вспоминает Илья Абрамович, коллектив учителей, который ходатайствовал за своего «стопроцентного чудака» — пятиклассника, подкрепляя свое «прошение» характеристикой с печатями.

Но утвержден на роль был мальчик, на первый взгляд совершенно непохожий на озорного шалуна.

«Андрей Войновский… был необычен, — вспоминает Фрэз. — Всегда задумчивый, без тени улыбки на лице, он все делал всерьез, а смотреть без смеха на него было невозможно, хотя он совсем никого не старался смешить. Никогда не гримасничал, не

корчил рожи. Все на полутонах, на внутреннем, ему присущем юморе. Но эта его сдержанность, неброскость, некоторая странноватость, а главное, отсутствие внешнего обаяния, которое мы всегда хотим видеть в любом герое, невольно многих настораживало, вызывало недоумение: позвольте, что это за герой…»[21]. Однако, почувствовав в Андрее Войновском своего юного героя, Фрэз был настойчив.

…Жанр комедии обычно труден и для профессиональных актеров, а для детей тем более. Дети начинают кривляться, наигрывать, лишь бы рассмешить. Ничего этого абсолютно нет в игре Андрюши Войновского. В каждой сцене он достоверен и естествен. Мальчик настолько внутренне принял чудака Борю Збандуто, что поступки, слова, реакции и жесты, придуманные сценаристом и режиссером для героя фильма, стали его, Андрея Войновского, поступками и словами. Он живет в роли свободно и органично, раскрываясь и изменяясь по мере развития сюжета как характер, как личность. Он дурашлив, когда держит свою шутливую речь перед воображаемыми первоклашками. Трогательно-забавен в обиде за своих малышей, когда тренер плавательного бассейна отказался записать весь его класс в кружок плавания. «На международных соревнованиях проигрываете, а новички к вам приходят — не берете… Смотрите, на Олимпийских не продуйте», — говорит он с достоинством человека, оскорбленного в лучших своих чувствах. Боря у Андрея Войновского искренен и органичен в общении, так сказать, на разных уровнях: с мамой, учительницей, со своей симпатией — девочкой Тошкой, с другом Сашкой и малышами-первоклассниками, из которых он больше всего подружился с доверчиво обожающей его Ниночкой Морозовой, роль которой исполняет семилетняя Роза Агишева.

Дружба этих ребят, разных и по характеру и по возрасту, — стержень всего фильма. Ею поверяются прежде всего нравственные критерии и ценности, которые открывает для себя Боря.

От юных исполнителей Фрэз добился абсолютной искренности, естественности жизни перед камерой. А Борю Збандуто ребята приняли как своего, хорошо им знакомого по школьной жизни товарища. Об этом они писали в многочисленных письмах, присланных на студию и режиссеру.

Однако главные герои фильма существуют не в вакууме. Они окружены и находятся в постоянных контактах, общении с другими, второплановыми, но столь же выразительно выписанными в сценарии и достоверно живущими на экране персонажами. Тут и кокетливая, ироничная Тошка, и

презрительно-скептически настроенный к деятельности своего друг» Сашка, и маленький Толик, который, будучи приставленным к больной бабушке Нины для того, чтобы развлекать ее, грустно заявляет: «Я, бабушка, скучный человек…» Соединить всех этих очень разных ребят в единый живой ансамбль мог человек и художник, относящийся к детям не снисходительно-свысока, а с глубоким уважением к их внутреннему миру, педагог, хорошо знающий детскую психологию, интересы и заботы ребят.

За долгие годы работы в кино Фрэзу приходилось иметь дело с детьми, кажется, всех возрастов — от годовалых и малышей детсадовского возраста до подростков десяти-пятнадцати лет и шестнадцатилетних юношей. «И в работе со всеми детьми я считал для себя самым важным и главным сохранить присущую их возрасту непосредственность. Ибо именно непосредственность, это драгоценнейшее и такое важное для экрана качество, заменяет ребенку мастерство и помогает творить искусство вровень иногда даже с самыми прославленными актерами… Ребенок не актер, и поэтому сценарный образ неминуемо обретает на экране черты его индивидуальности в еще большей степени, чем при работе с актером. Заранее изучив индивидуальные качества ребенка, режиссер сможет тогда вовремя почувствовать необходимость несколько изменить трактовку образа будущего героя. Приблизить ее к возможностям исполнителя без ущерба, разумеется, для общего замысла»[22].

Специфическими условиями работы с исполнителями-детьми объясняется, очевидно, тот факт, что у Фрэза, как правило, не определен заранее твердый, жесткий рисунок фильма. Его стилистическое решение он ищет, опираясь не только на свой профессиональный и жизненный опыт, но и на интуицию, на догадки, рождающиеся в процессе общения с детьми. Во время съемок неизбежно вносятся поправки, подчас существенные, и в трактовку характеров героев и в ход событий.

Другой путь, позволяющий Фрэзу добиться от детей свежести, непосредственности игры, — разработка свободных, не стесняющих ребят мизансцен, в которых они чувствуют себя удобно и привычно. В таком фильме, как «Чудак из пятого «Б», где снималось много детей разного возраста и много массовых сцен, — это тем более важно.

Отсутствие строгих рамок поведения на съемочной площадке не значит, что дети-актеры у Фрэза неуправляемы. Даже в таких массовых эпизодах, как посещение первоклассниками фотографии или дежурство у больной бабушки в типовой городской квартире, нет никакой толчеи, потому что дети

организованы задачей сценария и четко определенным режиссерским заданием. А в рамках сценарной ситуации и ее режиссерской трактовки Фрэз дает простор детской импровизации, проще говоря, игре на заданный сюжет.

Не стесненная жесткой мизансценой жизнь детей в кадре и незамкнутость, открытость композиционного построения самого кадра как бы предполагают естественное продолжение действия сюжета за пределами экрана — в школьном дворе, на многолюдной городской улице, в парке.

В связи с этим вспомним «очищенность» кадра в первых фильмах Фрэза — «Слон и веревочка», «Первоклассница», — отсутствие в них случайных прохожих, любых естественных факторов жизни, которые сопутствуют обычно съемке на натуре и входят в кадр, в жизненное пространство фильма. Сегодня это вполне в норме визуальной эстетики фильма — естественный результат эволюции кинематографа со времен 40-х годов.

«Поток жизни» органично вошел и в фильмы «Я купил папу», «Я вас любил…», «Чудак из пятого «Б» неповторимой живостью деталей жизни, типов людей, человеческих проявлений, что потом, через многие годы, может создать своеобразный и невозвратный уже образ прошедшего времени. А сегодня эта картина с подробностями «взаправдашней» жизни укрепляет нашу веру в достоверность происходящих на экране событий.

В фильмах Фрэза натура не просто элемент «оживления», а часто основная съемочная площадка. Характерно, что все разговоры Бори и Ниночки, «выяснения отношений» их происходят не в пространстве павильона, а на улице, по пути в школу, домой, на стадион. Это дало возможность операторам Г. Тутунову и А. Чардынину разнообразно и выразительно снять детей в естественном, динамичном их проявлении, погруженными в среду.

Опытная режиссура чувствуется в каждом эпизоде фильма «Чудак из пятого «Б». И все-таки не только профессиональное мастерство постановщика обеспечило картине огромный успех. Известно, что безупречный во всех отношениях фильм, но сделанный холодной рукой, с холодной душой, не найдет у зрителей глубокого душевного отклика. «Чудак из пятого «Б» покоряет той внутренней искренней увлеченностью, которой отмечена работа всего творческого коллектива, и, конечно, в первую очередь режиссера Ильи Абрамовича Фрэза. Покоряет простой, ясный, живой его язык…

Более ста лет назад, обращаясь к писателям с призывом писать для детей, В. Г. Белинский добавлял при этом: «…но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочел и

взрослый, и, прочтя, перенесся легкой мечтой в светлые годы своего младенчества. Главное дело, как можно меньше сентенций, нравоучений и резонерства. Их не любят взрослые, а дети просто ненавидят, как и все, наводящее скуку, все сухое и мертвое. Они хотят видеть в вас друга, который бы забывался с ними до того, что сам становился младенцем, а не угрюмым наставником, требуют от вас наслаждений, а не скуки, рассказов, а не поучения»[23].

Думается, именно так был воспринят «Чудак из пятого «Б» зрителями всех возрастов — и детьми и взрослыми: с удовольствием, с наслаждением, как веселый, добрый и умный рассказ о сегодняшних детях.

Единодушно был он поддержан и критикой, а также отмечен многими наградами и премиями. В 1974 году автору сценария В. Железникову, режиссеру И. Фрэзу, операторам Г. Тутунову и А. Чардынину, художнику И. Бахметьеву была присуждена Государственная премия СССР. На VI Всесоюзном кинофестивале «Чудак из пятого «Б» получил премию как лучший детский фильм. На XI Международном кинофестивале фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания, 1973) он был удостоен сразу четырех наград: приза фестиваля «Астурия», приза детского жюри фестиваля «Золотой лучник», а также премии жюри и Ассоциации кинодраматургов и писателей и премии жюри испанского Национального центра кино для детей и юношества. А приз ЦК ВЛКСМ «Алая гвоздика» был присужден фильму в год его выхода на экран.

Не так уж много у нас детских фильмов, удостоенных стольких высоких наград!

По существу, проблема, поднятая Ильей Фрэзом в «Чудаке из пятого «Б», — проблема доверия и необходимости людей друг другу, ответственности друг перед другом, ставшая болевой точкой в наше время, — продолжена им в другом фильме прошедшего десятилетия, «Это мы не проходили» (1975), только на ином сюжетном материале.

Появление картины «Это мы но проходили» пришлось на середину 70-х годов — время, как никогда, «урожайное» по количеству остросоциальных и художественно значительных кинолент школьно-педагогической тематики.

Своего рода точкой отсчета стал фильм С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» (1968), впервые, кажется, возвестивший тревогу по поводу ряда аспектов современной школьной педагогики. Но пройдет несколько лет, и почти одновременно, буквально в течение двух лет — 1975–1976 годов, — на экран выйдут фильмы, в которых еще более жестко и

настоятельно будет поставлена проблема невозможности разговора с нынешними подростками с интонациями приказа, с банальными сентенциями, ходульным пафосом. Об этом будут уже упоминавшиеся ранее фильмы «Чужие письма», «Ключ без права передачи», «Предательница», «Розыгрыш», «Несовершеннолетние», «Дневник директора школы» и др.

Фильм Ильи Фрэза «Это мы не проходили», поставленный по сценарию М. Львовского, находился в том же русле, но стоял все-таки особняком. В нем также были и остроконфликтные ситуации, и проблемы «трудных» подростков, и по-своему сложные семейные и школьно-воспитательные отношения. И все это не абстрактно, а обусловлено временем, социальной средой, индивидуальными личными биографиями героев. В этой конкретности истоков и анализа характеров и отношений героев выявился общий примечательный для кинодраматургии 70-х годов подход к воплощению сегодняшней действительности.

Тем не менее ни один из перечисленных выше фильмов, горячо и отнюдь не однозначно принятых зрителем — точно так же, впрочем, как ни один из фильмов самого Фрэза, — не вызвал столь разноречивой и бурной полемики, как «Это мы не проходили». Вызвана она была, в частности, и тем, что М. Львовский и И. Фрэз предложили здесь свой как бы идеальный вариант учителя.

«Мне нравятся такие фильмы, как «Доживем до понедельника», «Дневник директора школы», но они лежат совсем в иной плоскости, — сказал Илья Фрэз в интервью с корреспондентом «Учительской газеты» (22 января 1976 г.). — И своим новым фильмом я даже спорил с ними. Мы попытались показать, какими должны быть учителя, то есть попытались представить себе идеальный, что ли, вариант… Многое из того, что мы показывали, взято из жизни. Так что от действительности это не так уж далеко».

В известной степени идеализация образа учителя Мельникова была и в фильме С. Ростоцкого (в свое время, помнится, это тоже вызвало нарекания некоторой части зрителей). Но при этом сам герой погружен был в атмосферу узнаваемой повседневности, прозаизма будней школьной жизни и отношений. В отличие от «Доживем до понедельника», «Дневника директора школы» и других фильмов в картине Фрэза школа с ее каждодневной жизнью и проблемами увидена главным образом не привыкшими к ней глазами учителя с многолетним стажем работы, для которого его профессия давно уже стала делом будничным, вызывающим порой душевную усталость, а глазами молоденькой студентки, практикантки, максималистки, преданной своей

будущей профессии и влюбленной в нее. В этом новом, дополнительном ракурсе взгляда на современную педагогику и заключалось, думается, своеобразие и достоинство фильма М. Львовского и И. Фрэза.

Неудивительно, что фильм был горячо принят зрителями. Это проявилось, в частности, в ходе его обсуждения во Владивостоке работниками краевого, городского и районных отделов народного образования, студентами и преподавателями педагогических вузов Новосибирска.

«Нередко в фильмах на школьную тему, даже таких, как «Переступи порог», «Доживем до понедельника», «Дневник директора школы», на первый план выступает будничность, однообразие профессии учителя, — отметил на обсуждении в Новосибирске доцент кафедры педагогики НГПИИ, кандидат педагогических наук Н. И. Загоренко. — В картине «Это мы не проходили» прежде всего бросается в глаза ее романтика. Перед нами настоящие учителя, влюбленные в свое дело, преданные школе».

Газета «Советская Сибирь» (20 января 1976 г.) писала: «Фильм «Это мы не проходили» решен в форме лирической киноповести. В нем много музыки, света, красок, остроумных реплик, по-настоящему трогательных сцен. Нет в нем и нарядной пустоты. Смысл его серьезен и емок».

Но, видно, не зря говорится, что наши недостатки есть продолжение наших достоинств. В романтической поэтизации профессии учителя, горячо воспринятой частью зрителей, таилась в то же время и уязвимость авторской позиции, «обреченность» их фильма на двойственность его восприятия, заложенную в самой драматургической и режиссерской установке на идеальный вариант образа учителя. Желание авторов показать, как должно быть, а не как часто бывает, вызвало у некоторых критиков упреки в «сверхоптимизме», идилличности, в легкости разрешения конфликтов.

Например, в «Горьковской правде» (22 января 1976 г.) можно было прочитать о том, что «картина И. Фрэза и М. Львовского некоторыми своими эпизодами напоминает этакую рождественскую сказку про блестящих, нарядных столичных молодых людей и ни в чем не уступающих им периферийных коллег.

В «урочных» кадрах они взаимно обогащают друг друга… а в перерывах лихо танцуют и дарят друг другу гвоздики». А рецензент тульской газеты «Молодой коммунар» (17 февраля 1976 г.) считал: «Пунктирное обозначение конфликтов, намек на волнующие проблемы, сглаживание острых углов, которых в

педагогике предостаточно, — все это, вместе взятое, лишило фильм значительности и воспитательной значимости. Осталась приятная для глаза картина, вряд ли способная вызвать сколько-нибудь сильные эмоции и дать пищу для серьезных размышлений».

Но обратимся непосредственно к фильму и попробуем разобраться, так ли уж все в нем идиллично и далеко от действительности.

…Напутствуя своих студентов, уезжающих на практику в школу, старая заслуженная учительница (Т. Пельтцер) говорит им о том, что «детей учить всегда трудно, а сейчас, как вы знаете, совсем невозможно». Однако это обращение к будущим учителям, а сегодняшним практикантам вовсе не означает, что речь в фильме пойдет только о воспитании детей. Речь в нем пойдет о взаимовоспитании: родителей и детей, учителей и школьников.

Как и чему учить сегодня детей — этой проблеме проблем посвящен фильм «Это мы не проходили». Предлагая свой вариант ее решения, сценарист М. Львовский и режиссер И. Фрэз населяют фильм разновозрастными действующими лицами. Это и уже опытные учителя с большим педагогическим стажем работы, и будущие учителя, приехавшие на практику из столичного института в провинциальную школу, и, наконец, школьники-восьмиклассники. Три возрастные группы, три поколения, три цельных и органичных ансамбля. В фильме, собственно, нет воспитателей и воспитуемых в чистом виде. Взаимовлияя друг на друга, учась друг у друга, вступая порой в конфликтные отношения, каждый выходит из них взаимно обогащенным. Потому что в основе многообразных отношений, показанных в фильме, лежит любовь к людям, к своей профессии.

Если для подавляющего большинства фильмов Фрэза характерен очень конкретный сюжет, строящийся, концентрирующийся вокруг основной мысли, темы фильма, то особенность фильма «Это мы не проходили» в том, что он состоит как бы из нескольких микросюжетов. Каждый из них имеет свою тему, драматургию, свой эмоциональный настрой и потому мог бы стать материалом отдельного фильма — о педагогах старшего и младшего поколений, об отцах и детях, об учителях и учениках и, наконец, об отношениях между учениками.

Многотемность, многосюжетность фильма, с одной стороны, привлекательна тем, что дает широту охвата проблемы воспитания подрастающего поколения, рассматривает во взаимосвязях разные ее аспекты. Но это же стало, думается, и причиной некоторых «провисаний» сюжета, скороговорки. Тем не менее фильм в целом воспринимается как нечто единое, так как

все сюжетные линии в нем объединены авторской идеей, высказанной И. А. Фрэзом: «Не только обширный багаж знаний определяет сегодняшнего учителя, в первую очередь — талант быть человеком, талант любить человека. Талант души. Без этого не может быть педагога» («Московский комсомолец», 24 августа 1974 г.).

Формулой этой поверяются нравственно-этические принципы всех персонажей фильма, и в первую очередь педагогов старшего и младшего поколений. И потому эта сюжетная лилия разработана в фильме наиболее полно, жизненно и психологически убедительно.

…Итак, группа молодых, увлеченных своей будущей профессией студентов приезжает на школьную практику в один из северных приморских городов. Во всем, что попадает в поле зрения камеры оператора М. Кириллова, — черты и приметы современной жизни: высящиеся то там, то тут подъемные краны над кварталами новостроек, большие жилые микрорайоны местных «Черемушек», людные городские улицы с их торопливым ритмом жизни, стеклянные кафе, прозванные и ребятами и взрослыми «стекляшками», с игральными автоматами. И хотя город живет и строится на уровне современных стандартов, все же модно одетые столичные студентки вызывают нескрываемое любопытство и легкую зависть местных учительниц: в первой сцене их знакомства, решенной с мягким юмором, камера подмечает «восхищенным взглядом» и изящные туфельки на «платформе», и замшевые мини-юбочки, и модные прически миловидных юных практикантoк. Как-то сама собой возникает атмосфера тепла, сердечности, которую особенно вносит преподавательница физики Наталия Ивановна, роль которой исполняет Вера Васильева. Приглашение в этот фильм В. Васильевой с ее мягкой, доброй улыбкой, открытой, простой манерой общения было очень точным смысловым «попаданием» И. Фрэза. На протяжении всего фильма она естественно, всем своим доброжелательным поведением выражает главную идею фильма — внутреннюю потребность и радость общения учителей разных поколений, готовность не только поделиться своим опытом, но и поучиться у молодых их свежему, еще не отягощенному усталостью и штампами современному методу школьной педагогики… Добрые приветственные слова сказаны успокаивающе ласково: «Что вы так волнуетесь? У нас не страшно. Главное — чтобы жилось нам дружно». А позднее, прослушав первые уроки практикантов, даже суховатая завуч Галина Петровна (А. Максимова) с удовольствием отметит: «С молодежью нам, кажется, повезло».

Все в этой школе поставлено на первый взгляд на хорошей, добротной основе. Нет «ременной» педагогики, ученики неплохо подготовлены. Недаром, представляя класс молоденькой героине фильма Елене Федоровне (Н. Рычагова), Галина Петровна, завуч школы, она же преподавательница биологии, говорит: «Очень хороший класс. Я не боюсь испортить его похвалой». В классах чистота, всегда и неукоснительно поддерживаемая. Неплохая, как видно, дисциплина. Отличники сидят на первых партах, а те, «по ком плачет ПТУ», такие, например, как Митя Красиков, — на «камчатке». И отношения между учениками и учителями, кажется, вполне доверительные. «У меня от моих учеников секретов нет», — не без гордости говорит Галина Петровна. По всему заметно, что школа — главное, чем живет большинство учителей.

Приветливые, доброжелательные педагоги, хорошо знающие свой предмет и влюбленные в свою профессию, не только далеки от какого бы то ни было ретроградства, но, напротив, очень восприимчивы к свежим веяниям. Может быть, они чуточку отстали от моды в одежде. Но, глядя на молодых, тоже стараются «подтянуться». Собираясь в общежитие к практикантам на «новоселье» с тортом, самоваром, цветами, они прихорашиваются перед зеркалом, чтобы молодежь не подумала, что «мы какие-то допотопные ихтиазавры», — суховато шутит Галина Петровна.

И все-таки отношения между Леной и Галиной Петровной, отдавшей школе и преподаванию биологии пятнадцать лет жизни, складываются настороженные, почти конфликтные. И скрестятся их шпаги на «камчатнике» Мите Красикове (кстати сказать, в этой роли впервые — и очень успешно — снялся в кино ныне широко популярный молодой актер Андрей Ростоцкий).

Сказав ребятам на своем первом же уроке, что они могут задать ей любой вопрос и она ответит на него честно и прямо, Лена сразу почувствовала по реакции Мити, что нарушила раз и навсегда заведенный Галиной Петровной порядок: держать учеников в определенной узде, не давать разыгрываться их воображению и «излишней любознательности». Прямолинейность в оценке, пресечение неординарного, выходящего за рамки школьной программы образа мыслей — таков, как становится ясно Лене, педагогический принцип Галины Петровны. Принцип дня вчерашнего, устаревший. Галина Петровна и Лене советует вести себя на уроке так, «чтобы никакие Красиковы просто не имели возможности задавать подобные вопросы… Дай им волю — они вас завтра такое спросят, что сам Дарвин растерялся бы». И, задавая Лене каверзный вопрос, Митя Красиков вовсе не ждет честного ответа, он уверен, что она «будет юлить, как уж на сковородке». Привыкнув к тому, что с ним говорят, ограничиваясь

полуправдой или полуложью, Митя сам пытается находить ответы на свои «проклятые» вопросы о смысле жизни, о том, что же такое человек, и т. д. Доходит своим умом, трудно и болезненно, теряя при этом доверие к взрослым.

А Галина Петровна, уже несколько уставшая и от школы и от своей неудавшейся личной жизни, которую поломало полное подчинение заботам все той же школы, продолжает видеть в пятнадцатилетних подростках детей, которым достаточно дать однозначные и прямолинейные ответы на все случаи жизни. Да так и спокойнее. А всякие там разговоры о смысле жизни, о смерти, о том, чем отличается человек от животного, — все это, по ее глубокому убеждению, не только не нужно, бесцельно, но и вредно. Ее строго упорядоченное, классифицированное отношение к ребятам, записным отличникам и отпетым «камчатникам», — результат укоренившейся привычки, появившегося стремления к спокойному, раз и навсегда заведенному распорядку школьной жизни.

С образом Мити Красикова связана в фильме не только проблема «школа и дети», но и проблема «родители и дети». Через удачно найденные бытовые детали, через отчужденно-ироническую манеру общения Мити с учителями и родителями драматург и режиссер показывают — порой, правда, на наш взгляд, несколько прямолинейно — проявление распространенного сегодня семейно-бытового уклада. Митина семья предстает моделью многих современных семей, в которых каждый живет своей жизнью, встречаясь вместе лишь по праздникам. Мама — инженер-строитель, папа — архитектор. Оба находятся в постоянных разъездах. Их общение с сыном, предоставленным самому себе, происходит чаще всего посредством записок: возьми из холодильника то-то, не трогай того-то и т. д.

И для родителей, людей образованных, увлеченных своей работой, Митя все еще ребенок, мальчик. Отец, занятый своими делами и просмотревший процесс взросления сына, оставшись с ним наедине, даже не знает, на каком «языке» говорить с ним. Он теряется, пытаясь подделаться под подростковый жаргон, из которого, как оказывается, сын давным-давно вырос. И неожиданно взрослый, серьезный ответ Мити — «Пап, не надо меня сегодня веселить» — повергает отца в искреннее изумление.

Несмотря на разобщенность, царящую в этой, казалось бы, благополучной семье, здесь отношения отцов и детей не достигли той степени отчуждения, какое мы увидим в «Чужих письмах» или в «Ключе без права передачи». И Митя — это совсем не тот «трудный» ребенок в привычном для сегодняшнего понимания

смысле. Это повзрослевший и начавший серьезно задумываться над жизнью человек — прежде всего. Человек с остро развитым уже чувством ответственности. Ведь даже далеко не каждый взрослый готов взять на себя такую тяжелую ношу — решать за другого, тем более любимого человека, вопрос жизни и смерти — в самом буквальном смысле этих слов. Худенькая, опасно больная одноклассница Мити Мила Ходзицкая только ему — не матери, не врачу — доверяет беспредельно. «Мить, если ты скажешь, чтобы я согласилась на операцию, я соглашусь», — говорит она.

К сожалению, эта существенная для драматургии образа Мити сюжетная линия его дружбы с Милой приобретает порой некоторую надуманность и сентиментальный оттенок. В частности, в эпизоде романтической поездки ребят в загородный пансионат, где работает отец Милы (фигура, кстати, никак не проясненная в фильме) и где на фойе красивых горных пейзажей происходит робкое объяснение в любви…

Митя, а никто другой, убеждает Милу в необходимости операции, вселяет в нее надежду на успех. Такого Митю не сумела увидеть Галина Петровна. Его рассмотрела Лена, Елена Федоровна, потому что в основе ее нравственно-педагогического принципа лежит доверие, глубокая человечность, стремление к взаимопониманию. Талант души.

Итак, сталкиваются, борясь, доказывая свое право на существование, два принципа, два метода педагогики… Лена берет на себя смелость нарушить раз и навсегда заведенный Галиной Петровной порядок в классе — разрешает ребятам сесть не кто с кем должен, а кому с кем хочется. Мгновение — и происходит молниеносная перетасовка по симпатиям, дружеским отношениям. И только одна высокомерная девочка Вика остается в одиночество. Она-то, обиженная, и подбивает ребят устроить Лене «такое, чтобы на всю жизнь запомнила». И когда Галина Петровна проводит опрос учеников по материалу, объясненному Еленой Федоровной, всё дружно, вслед За Викой, заявляют, что не поняли из ее урока отличия условных рефлексов от безусловных.

Казалось бы, «человечная» педагогика Лены терпит крах и у Галины Петровны есть теперь основания сказать, намекая на Лену, что, мол, «некоторые думают, что таких деток, как вы, пряниками усмирить можно». И все-таки характер возникшего конфликта в фильме Фрэза, по сравнению с наиболее яркими фильмами школьной проблематики, вышедшими в 70-е годы, полемически отличен. Обструкция, устроенная ребятами в «Это мы не проходили», не что иное, как озорство, еще по-детски понимаемая «солидарность». Поэтому конфликт быстро ликвидируется, и Митя скажет потом Елене Федоровне: «Зря вы

плакали. Мы этого не стоим». Он первым, не боясь, нарушит сговор класса, и никто из одноклассников не оскорбит его за это, не назовет зло «юродивым», страдающим «недержанием правды», как в «Розыгрыше», где происходит почти аналогичный конфликт и где методичность, иезуитское спокойствие, с которым ребята обманывают преподавателя, не только возмущает — поражает своей жестокостью.

В результате психологически убедительной, жизненно достоверной актерской работы А. Максимовой и Н. Рычаговой проблемы школьной педагогики предстают в фильме не умозрительно заявленными, а естественно выявляются в споре, где система доказательств подсказана современной действительностью.

Сложен и неоднозначен образ Галины Петровны, которая не признает «ременной» педагогики, но и боится отклонения от привычных, устоявшихся норм. Она признает, что Лена — яркая, незаурядная личность, но не убеждена, «что такая незаурядность нужна в условиях обычной массовой школы». Она согласна, наконец, что благодаря Лениным принципам работы в классе повысилась успеваемость, но работать с Леной для нее все равно что «жить на вулкане». Однако в Галине Петровне угадывается способность объективно соотносить явления, видя их диалектическую противоречивость, и нежелание лгать себе.

Драматургия образа Лены заключает в себе изрядную долю схематизма, заданности — от стремления авторов фильма как можно более наглядно убедить, что она тот самый идеальный тип учителя, каким они хотят его видеть сегодня. Но в значительной мере это скрашивается той возвышенно-романтической, преданной влюбленностью в профессию учителя, которую беспредельно искренне на протяжении всего фильма несет в образе Н. Рычагова и благодаря которой веришь ее Лене, веришь, что у нее действительно есть чему поучиться и Галине Петровне, и молодому физику Юре, который только «учит, а не воспитывает».

Хочется отметить — с Н. Рычаговой Илья Абрамович впервые встретился на съемочной площадке еще двадцать лет назад — на картине «Васек Трубачев и его товарищи». Кроме нее и двух постоянно любимых им актеров, без которых Фрэз, по его словам, не может обойтись и снимает их всегда, хотя бы даже в эпизодах, — Т. Пельтцер и Е. Весника, — роль мамы Мити Красикова сыграла в этом фильме Н. Защипина, снявшаяся совсем еще ребенком в двух первых фильмах Ильи Фрэза…

Правда, конфликтные коллизии и характер отношений между действующими лицами в фильме, может быть у кого-то оставят

впечатление некоторой идилличности. Особенно это характерно для эпизода совместного веселого празднования дня 8 Марта в уютном чистом кафе с красивыми гвоздиками, с песнями и танцами. Не случайно именно этот эпизод наиболее всего определил отношение некоторых рецензентов к фильму как к «рождественской сказке».

И все-таки при всей праздничности атмосферы, царящей в фильме, он, как нам кажется, вызывает, скорее, странное смешанное чувство — просветленности и щемящей грусти. Грусти от сознания того, что в жизни все эти проблемы разрешаются — а подчас и не разрешаются — гораздо мучительнее. Не случайно и студенты-практиканты разъезжаются домой не бодрыми, постигшими конечную истину победителями, а посерьезневшими и задумавшимися над жизнью, над тайнами своей будущей профессии — педагогики, в которой нет и не может быть готовых рецептов.

Но фильм Ильи Фрэза «Это мы не проходили», думается, шире только школьных проблем. Он о нашей современной жизни — торопливой, стремительной, когда легко рвутся семейные и дружеские связи, когда человек утрачивает свои корни. Устами Лены авторы горячо выступают за культуру общения, за укрепление семейно-бытового уклада, чтобы люди с детства привыкали проводить свободное время в кругу семьи. Тогда внуки будут приходить к бабушкам и дедушкам по доброй традиции, их не нужно будет «заманивать коврижками»; тогда появится потребность в общении разных членов семьи в часы досуга, за традиционными домашними обедами и т. д. Серьезную эволюцию проходит и другая героиня фильма, веселая, кокетливая красавица Ира, будущий преподаватель английского языка, которая убеждена была, что «дом современного человека — это хороший чемодан», в конце фильма с тоской скажет, что «современному человеку нужны до глубокой старости папа и мама, бабушки, дедушки, тети, дяди, братья, сестры».

В наш век скоростей и душевных стрессов, информационного взрыва и «деловых» не только взрослых, но и детей фильм Ильи Фрэза «Это мы не проходили» вызывает чувство грусти по братству людей, по доброте и терпимости, взаимопониманию и любви. Тоски по Дому. По тому, без чего жизнь наша теряет смысл и радость. К этому ощущению он подводит постепенно, не сразу, всем своим эмоциональным настроем, неброской, сдержанно-лирической стилистикой.

Внутреннее действие фильма, движение мысли и чувств заключены между двумя музыкальными темами. Между бодрой, ритмической песенкой о том, что «не те студенты, которые

аудитории не покидают сто лет, а те, которые прыгают в скорые и… привет!», звучащей в начале фильма под гитарный перезвон, и грустной, лирической мелодией финальной песни, в словах которой заключен, как нам кажется, смысл фильма: «Век наш я не трогаю, не браню наш век. На разрыв он пробует слово «человек». Захотела просто я песню спеть о том, что не буду островом, а — материком!»

Так из шутки, юмора, праздника исподволь родилась в фильме «Это мы не проходили» грустно-задушевная интонация, свойственная, между прочим, большинству фильмов Фрэза, даже самым веселым и жизнерадостным, таким, как, например, «Первоклассница» или «Чудак из пятого «Б».

Как-то в разговоре Илья Абрамович, помнится, полушутя сказал о себе, что он хоть и ставит комедии, но в душе — меланхолик. Наверное, это так и есть, ибо ни об одной из его комедий и в самом деле не скажешь однозначно — веселый фильм. Улыбка, юмор всегда соседствуют в них со светлой печалью, мечтательно-философской раздумчивостью, которые разлиты, кажется, в самой атмосфере его фильмов. Истоки этого, думается, в мироощущении режиссера, в его стремлении к гармонии и красоте человеческих отношений — и в то же время в сознании, что гармония эта достигается — а порой и не достигается — ценой огромных душевных затрат. И оттого в фильмах Фрэза всегда ощущается озабоченность, обеспокоенность умудренного жизнью человека за судьбу своих юных героев, за судьбу зрителей — детей, сидящих в зале. Оттого, вероятно, сюжеты, рассказанные в них, как правило, заканчиваются открытым финалом — не ясной заключающей точкой, а многоточием, давая зрителю возможность додумывать, проецировать экранную сегодняшнюю реальность в завтрашний день героев.

Казалось бы, все случившееся с Митей Красиковым и будущими учителями из фильма «Это мы не проходили», с маленьким Димкой и Колей Голиковым, с Родькой в фильме «Хомут для Маркиза» и Романом в фильме «Вам и не снилось…» приведено к сюжетно-фабульному завершению. Уходит из дома «купленный» Димкой папа… Остается без взаимности чувство первой влюбленности Коли Голикова… Конфликтом оканчиваются отношения с родителями у Родьки и Романа.

И тем не менее что-то в этой сюжетной завершенности фильмов не отпускает зрителя, оставляет его в раздумье о завтрашней судьбе героев, потому что завершаются лишь сами события, происшедшие в фильмах. Но всем своим ходом они словно бы подводят юных героев Фрэза к переосмыслению себя

как личностей и своего места в окружающем мире, к самостоятельной работе души, которая как раз и продолжится где-то уже за рамками кинематографического сюжета. Не случайно герои большинства фильмов Фрэза остаются в финале наедине с собой, на пороге нравственных открытий. Это не завершение определенного этапа их жизни, а лишь начало его, а значит, как бы завязка нового, пока еще неведомого нам сюжета.

Таким образом, и мы, зрители, досмотрев последние кадры, не сразу расстаемся с ними, а мысленно продолжаем еще какое-то время жить их душевными волнениями, озабоченные их дальнейшей судьбой. И потому даже вполне счастливо и благополучно разрешившиеся рассказы о первокласснице Марусе Орловой или пятикласснике Боре Збандуто не вызывают в нас ощущения успокоенности, безоблачности.

Вот в этой-то эмоциональной объемности, многомерности сюжета и заключено, пожалуй, одно из притягательных свойств режиссуры Ильи Фрэза, позволяющих думать о героях как о живых людях, вызывающих активное отношение к ним со стороны зрителей. Открытые финалы в фильмах Фрэза дают возможность соотносить проблемы, поднятые в них, с реальными проблемами, судить о них с точки зрения жизни, современной действительности.

В. И. Немирович-Данченко отмечал, что главное в театре не в том, что люди смотрят, а в том, с чем они уходят со спектакля, что уносят с собой. После просмотра фильмов Ильи Фрэза зрители уходят задумавшись о жизни, о судьбе своих детей, о судьбе нынешнего молодого поколения. И в этом — активность гражданской позиции режиссера Ильи Фрэза.

ИСПЫТАНИЕ ДРАМОЙ

Хотя фильмы Ильи Фрэза всегда имеют точный возрастной адрес, диапазон их воздействия значительно шире. Фильм «Чудак из пятого «В», например, адресованный детям, с удовольствием смотрят и взрослые, а «взрослая» картина «Это мы не проходили» живо задевает ребят.

— Фильм для детей обязательно должен быть интересен и взрослым, — говорит Фрэз, — а специфика детского кино в том, мне кажется, что оно должно обращаться в первую очередь не к уму, а к сердцу зрителя.

О детском кино уже давно и много спорят. И хотя к единому мнению не пришли, кажется, и сегодня, все-таки преобладает точка зрения тех, кто убежден, что только тот детский фильм хорош, который вызывает живое участие и интерес взрослых.

«Работая над сценарием, создавая фильм, надо все время учитывать специфику детского восприятия. Однако из этого не следует, что такая картина будет неинтересна для взрослых, потому что хорошая детская книга, хорошая детская пьеса, хороший детский фильм всегда интересны и для взрослых, как интересно всякое подлинное искусство «без скидок», — писал в середине 30-х годов Л. Кассиль («Кино», 10 июня 1935 г.). Тем не менее еще и сегодня, под прикрытием якобы специфики детского кино, выходит на экран немало скучных, серењких фильмов, авторы которых считают, видимо, что детскому восприятию доступны лишь примитивно-назидательные, невыразительные сюжетцы либо бездумно-развлекательные комедии, вызывающие смех до упаду.

Детский мир столь же неоднозначен, как и мир взрослый. В нем есть любовь и дружба, великодушие и корысть, обида и ревность, сострадание и жестокость — состояния души, чувства, переживаемые детьми гораздо сильнее, непосредственнее. И потому ребятам нужны не только «чисто» детские жанры — киносказки, киноприключенческие или трюковые кинокомедии. Детскому восприятию и пониманию доступно все жанровое богатство кинематографа. Им нужны и сатирическая комедия, и трагикомедия, и социальная драма, вызывающие серьезные размышления о себе, о современности, о будущем. «Специфика детской аудитории не в том, чтобы приседать перед ней на корточки, не в упрощении сюжета, конфликтов, характеров, а в ясности художественной формы, той простоты, которая с таким трудом дается в искусстве… Если мы хотим готовить наших детей не к выдуманной безоблачной жизни, а к реальной борьбе, мы

должны говорить им о жизни правду, касаться в детских фильмах любых проблем, но коль скоро речь идет об искусстве, то эти проблемы должны быть решены художественно… Детям нужно говорить правду о добре и зле, о чести и бесчестии, храбрости и трусости, правду о жизни во всех ее проявлениях… Выйдя на широкую самостоятельную дорогу, сегодняшние юные зрители встретят еще, к сожалению, на этой дороге и то, что мешает нам жить и работать. Они должны быть готовы к беспощадной битве с нечестностью, несправедливостью, жестокостью»[24], — писал С. Михалков.

Художника и человека с душой беспокойной, чутко реагирующей на актуальные проблемы своего времени, Илью Фрэза не волнует сюжетная и жанровая «чистота» детского фильма. Его волнуют сами проблемы детей, их будущее. И потому не случайно от чистой событийности и жанровой определенности своих первых фильмов он приходит в картинах последнего времени — «Это мы не проходили», «Хомут для Маркиза», «Вам и не снилось…» — к остросоциальной проблемности, которая не вмещается в рамки его, казалось бы, излюбленного жанра лирической комедии. Ностальгический финал картины «Это мы не проходили» словно бы подвел черту под прежними фильмами Фрэза. И если Боря Збандуто, Митя Красиков и молодые педагоги ощущают себя «материком», соединенным духовными нитями со взрослыми, то герои последних фильмов — «Хомут для Маркиза» (1977) и «Вам и не снилось…» (1980) — живут в атмосфере «островной» оторванности, духовного одиночества в мире взрослых.

В своих фильмах конца 70-х годов Илья Фрэз не мог пройти мимо некоторых тревожных явлений в социально-нравственном климате общества. Внутренняя гармония и цельность его прежних фильмов в картине «Хомут для Маркиза» впервые сменяется тревогой и беспокойством за будущее сегодняшних детей, сегодняшних молодых. «Мой первый грустный фильм. Подобных я не ставил», — сказал о нем Илья Абрамович.

Это не совсем точно. Первым его «грустным» фильмом был «Рыжик» (1960), в основу которого легла одноименная повесть писателя-самоучки А. Свирского, написанная в 1901 году, и его же автобиографическая повесть «История моей жизни». Поставленный добротно, в традициях лучших советских фильмов о жизни и тяжелых судьбах детей в дореволюционной России, «Рыжик» остался своего рода исключением в биографии режиссера.

Одна из характернейших черт творчества И. А. Фрэза — это постоянное стремление к разговору о современности, о том, чем

сегодня живут наши дети. Вот почему и действие повести Н. Атарова «А я люблю лошадь…», по которой поставлен «Хомут для Маркиза», режиссер перенес из первых послевоенных лет в сегодняшний день.

Размышляя о замысле этого фильма, Илья Фрэз отмечал, что он хотел еще раз напомнить взрослым об их ответственности за воспитание детей, о том, что счастье гораздо шире простого понятия сытости и физического здоровья. Ребенок значительно острее, чем взрослый, ощущает потребность в дружеском участии, в понимании его забот и проблем со стороны окружающих, родителей. И Фрэз в своих картинах обычно не акцентирует внимания на материальном положении своих героев — благосостоянии или невзгодах. Даже круглый сирота Рыжик убегает от приемных родителей бродяжничать по городам и весям России со случайным знакомым по прозвищу «Полфунта» не столько в поисках куска хлеба, сколько потому, что привязался к нему, проникся доверием: ведь Полфунта первый в короткой жизни Рыжика отнесся к нему по-человечески, с теплотой и пониманием, с интересом выслушивал мальчика и охотно отвечал на его бесчисленные вопросы…

Мысль о том, что не хлебом единым живы и счастливы наши дети, прозвучала уже в картине «Это мы не проходили», а затем и в работах Фрэза последних лет — «Вам и не снилось…» и «Карантин». Но особенно остро и драматично проблема эта была поставлена в фильме «Хомут для Маркиза», в которой режиссер, по его словам, хотел показать, что такое горечь духовного одиночества и как незаметно она формирует душу ребенка, влияет на его будущую судьбу.

Жизнь у десятилетнего Родьки несладкая, хотя и живет он в 70-е годы, когда, как говорят в фильме представители взрослого мира, «нашей молодежи все дано, даже слишком». И даже в счастливые минуты своей жизни, буйно выражая радость, Родька кричит: «Эх, жизнь собачья!»

Казалось бы, чего Родьке, Родиону Костыре, так уж горевать: есть у него отец, есть мать. Но в том-то и дело, что мальчик не чувствует себя счастливым. Отец — человек добрый, в прошлом неплохой наездник — совсем спился, «жучкует» на ипподроме во время скачек, стал «жуликом» и «выпивохой», как говорят о нем Родьке даже дворовые ребята. Мать любит мальчика, но болезнь и работа не дают ей возможности уделять ребенку достаточно внимания. Для матери он «обуза, бремя тяжкое», для отца — «хомут на шее». Так и стал Родион, тихий, ласковый ребенок, скрытным и замкнутым, и уже не Родинкой называют его, как раньше, и даже не Родькой, а Редькой. «Редькой» он стал не

только для окружающих, но и для отца с матерью.

Фильм «Хомут для Маркиза» обильно населен взрослыми. Мир детства здесь совсем утратил прежнюю замкнутость на себе, характерную для многих фрэзовских фильмов («Первоклассница», «Чудак из пятого «Б», «Я вас любил…»). Активное вторжение взрослых внесло в фильм иную эмоциональную атмосферу, изменило даже его жанровую природу. «Хомут для Маркиза» — драма, а не привычная для режиссера лирическая комедия — убедительно показывает, что жизнь Родьки полна драматизма, множества утрат, мнимых страхов и настоящих опасностей именно из- за взрослых. И потому им Родька просто не верит.

В свои десять лет он уже успел приобрести немалый и горький опыт, потому что жизнь повернулась к нему отнюдь не прекрасной своей стороной. Ребенок видит, что взрослые безбожно воруют. Отец, например, обворовывает Маркиза, продавая часть положенной ему меры овса на сторону. «Даже мерина старого обкрадывают. Ну, народ», — возмущенно говорит Родька. Знакомый повар, окончивший строительный институт, тащит с работы домой продукты «и в руках, и под мышками, и в зубах», как восхищенно-иронически замечает Родькин отец. Видя всю в золотых перстнях и кольцах руку продавщицы пивного ларька, которая торгует отнюдь не только пивом, — «докторши», «целительницы» для таких пьяниц, как отец Родьки, — мальчик прекрасно понимает, откуда появились у нее эти дорогие украшения.

Родька не только не верит взрослым, он не уважает их, потому что видит вокруг себя или таких выпивох и мелких жуликов, как отец, или ворюг, как повар, или равнодушных, безразличных и нудных, как члены комиссии по делам несовершеннолетних, куда Родьку вызвали по подозрению в поджоге мотоцикла. Он хорошо понимает, что членам этой комиссии совершенно неинтересно выслушивать излияния его матери про Родьку и его жизнь, что им важно лишь «коротенько» выяснить виновника поджога и «выдать» положенную порцию воспитательной морали. И, понимая зряшность и формальность всех задаваемых ому вопросов, Родька наговаривает на себя, соглашаясь, что и покуривает он — «сигареты «Шипка», полпачки на день», и мотоцикл поджег он… Даже доброму и честному милиционеру Потейкину, искренне озабоченному судьбой Родьки, мальчик не верит, считая, что тот не к нему, Родьке, проявляет внимание, а к его матери — Анне Ивановне. Родька отказывается от помощи взрослых, так как убежден, что они всю эту «помощь придумывают для собственного интереса». И он, тоскующий по добру и справедливости, в минуту озлобления

говорит: «Зачем это человеку быть добрым?..» Только соседка Лилька да тренер конноспортивной детской школы Щегловатов, с которым мальчик познакомился случайно, искренне добры к нему, заинтересованы его судьбой. При них Родька оттаивает, скрытность и замкнутость сменяются веселым озорством и словоохотливостью. Но могут ли эти двое уравновесить то нравственное зло, которое нанесено уже Родьке равнодушием и черствостью окружающих?

Во все времена дети нетерпеливо и страстно стремятся скорее распрощаться с детством. Как хочется им незаметно от всех приподняться на цыпочки, чтобы стать выше! А вот Родька не хочет взрослеть. «Мне никогда не будет четырнадцать», — говорит он членам комиссии по делам несовершеннолетних. На вопрос «Почему?» он категорически отвечает: «Не хочу». Этот тревожный сигнал о неблагополучии в мире взрослых, в который дети не хотят вступать, прозвучал не только в повести Н. Атарова и в фильме И. Фрэза. Об этом, в сущности, написал свою повесть «Белый пароход» Ч. Айтматов, семилетний герой которой трагически погибает. Мотив этот отдаленно присутствует и в повести Д. Гранина «Картина», герой которой поражается плачу своей пятилетней дочери, когда она однажды вдруг осознает неизбежность взросления.

Как у маленького героя Чингиза Айтматова, так и у героя Николая Атарова и Ильи Фрэза гармония и согласие с миром наступают лишь в минуты общения с природой. Для них она имеет душу, а не взрослые люди. И потому не людей Родьке жалко, а старого мерина, которого он поит, кормит и которому на последние деньги едет покупать новый хомут в дальние Козельцы. С Маркизом, а не с людьми разговаривает Родька по-человечески, отводит душу. Вот почему самой большой обидой, которая ляжет на сердце мальчика неизгладимой раной, станет предательство отца, тайком от Родьки за гроши продавшего Маркиза, чтобы пропить их в пивном ларьке у золоторукой «целительницы» тети Дуси.

Посеявшие ветер пожинают, как известно, бурю. С недетской ненавистью в глазах бросится Родька на отца с камнем, зажатым в руке. И сколько потом будет в них молчаливого презрения к родителю, безобразно напившемуся на деньги, полученные за Маркиза! Ненависть и презрение, поселившиеся в детской душе, тоскующей по добру и справедливости, выльются в последующий акт бессилия и отчаяния — поджог ларька, воплотившего в себе для Родьки все зло окружающей жизни.

В финале фильма Потейкин говорит мальчику: «Эх ты, Родька! Зачем ты это сделал? Не ты, а мы виноваты. И не так с

этой нашей бедой рассчитываться надо. Ну ничего, справимся».

И хотя речь здесь идет вроде бы только о пьянстве как общественном зле, уродующем и ломающем детство, из контекста фильма ясно, что «наша беда» понимается авторами фильма расширительнее. Она и в ворюге поваре, и в формализме, душевном равнодушии членов комиссии, работающих с детьми, и в мелкой, жестокой подлости великовозрастного подростка Цитрона, который, шутки ради, поджег чужой мотоцикл и свалил вину на Родьку. Все эти второстепенные персонажи вносят в содержание картины дополнительные штрихи, создавая атмосферу озабоченности за будущее подростков, из которых, выражаясь словами Ф. Достоевского, «созидаются поколения».

Обратившись к острым проблемам современности и решая их в непривычном для него драматическом жанре, Фрэз, однако, и в нем остался верен своему нравственно-художническому принципу. И, раскрывая причины и обстоятельства, которые рождают в Родьке чувство одиночества, отчужденности от взрослых, он не изображает его озлобившимся, ожесточившимся ребенком. Фрэз вообще не любит изображать людей неприятно-отталкивающими, а уж детей — тем более. Как уже отмечалось, фильмы его всегда оставляют зрителю надежду, пробуждая в нем добрые чувства.

Конечно, такую авторскую позицию можно принимать или не принимать, но нельзя не уважать ту последовательную убежденность, с которой режиссер проводит ее в своих фильмах.

«Хомут для Маркиза» — первый опыт работы Фрэза в жанре современной драмы. Опыт, на наш взгляд, не вполне удавшийся из-за некоторой прямолинейности и неточности образно-стилистического решения фильма.

В повести Н. Атарова действие происходило в первые послевоенные годы. В фильме оно перенесено в наши дни, то есть в годы 70-е. Но вся драматургическая ткань повести настолько пронизана деталями и приметами того, послевоенного быта, что преодолеть их до конца в фильме не удалось. Так, например, чтобы найти деньги на хомут для Маркиза, Родька продает лошадиный зуб, выдавая его за «зуб самого Гитлера». Понимая, что для ребят второй половины 70-х годов это уже не объект для дворовых игр и разговоров, что Гитлер для них — глубокая история, в фильме зуб переводится Родькой в разряд музейной редкости, и он спрашивает у приятеля: «А ты хоть слышал, кто такой Гитлер?» «А то нет. Самый главный фашист», — отвечает друг Женька. Но это уже лишь вынужденное временное оправдание литературного диалога, а не точно подмеченный характерный диалог подростков наших дней. Или, к примеру, об

отце Родька говорит, что он решил из конюшни в дорожную бригаду податься — «а здесь не прокормишься». Само слово «не прокормишься» — из тех голодных первых послевоенных лет.

Некоторое несоответствие реальности наблюдается подчас и в одежде и в интерьере. С одной стороны — явно послевоенная курточка на Родьке, с другой — модные потертые «сегодняшние» джинсы на поджигателе мотоцикла Цитроне, «узконосенькие» туфли и прическа «сэсон» у соседки Лильки; характерная для послевоенного быта многонаселенная «коммуналка», в которой живет Родька, — и вполне сегодняшние разговоры о престижных профессиях, «безмотивных» преступлениях и т. д.

Неточным оказался и выбор исполнителя — Димы Замулина — на роль Родьки. Типажно он «смотрится» очень убедительно: его ершистость, ум и наблюдательность, светящиеся в глазах, очень близки образу Родьки, который, по его словам, «все видит» и «не глупее вас». Но внутренне мальчик оказался, очевидно, эмоционально мало восприимчив к трудной, драматической судьбе своего героя. Не проникся ею. Дима Замулин не живет в образе Родьки, а, скорее, старательно «играет» его. В мимике, в интонациях голоса, жестах его Родьки так и слышится режиссерская подсказка.

Не вполне соответствует, думается, характеру матери Родьки яркая актерская индивидуальность Ольги Остроумовой. Во всем облике актрисы столько заразительной жизнестойкости, открытости, легкости, что это никак «не монтируется» с жалобами героини на плохое здоровье, на то, что сын для нее «обуза», «бремя тяжелое». Напротив, кажется, что такую женщину не способны сломить ни беспробудное пьянство мужа, ни материальные тяготы, ни проделки «шалого» ребенка…

И все-таки, несмотря на издержки в воссоздании жизненно-реалистической атмосферы, фильм «Хомут для Маркиза» интересен и значителен тем, что он не только показывает «трудных» подростков, но пытается разобраться в причинах и обстоятельствах их появления.

Ведь «трудных» подростков мы ужо видели на экране в фильмах других режиссеров. Однако нередко именно их только и показывали. Творческой же и человеческой индивидуальности Ильи Фрэза вообще не свойственна простая, хотя бы и облаченная в образную форму, констатация тех или иных актуальных общественных явлений, если они становятся содержанием его картин…

Когда спустя два года после выхода фильма Фрэза спросили, не начнется ли отныне новый этап в его творчестве, он ответил: «Драма в какой-то мере для меня действительно новый жанр. Но

пойду ли я дальше по этому пути? Вряд ли, хотя сейчас я на перепутье» («Сов. Экран», 1979, № 11).

«ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ…»

Перепутье закончилось. То новое в творческой биографии Фрэза, что началось картиной «Хомут для Маркиза», было продолжено в следующем фильме — поэтической драме о любви «Вам и не снилось…».

К теме юношеской любви ужо не в первый раз обратился Илья Фрэз. Ей был посвящен фильм «Я вас любил…». Самостоятельной, хоть и второстепенной, сюжетной линией она вошла, как мы помним, и в картину «Это мы не проходили». Но если в «Я вас любил…» рассказ о любви (вернее, влюбленности) юного героя был, в сущности говоря, лишь поводом для разговора о другом — об эстетическом развитии молодежи, воспитании в ней чувства красоты и поэзии, а в «Это мы не проходили» лирические взаимоотношения действующих лиц развивались на периферии основного сюжета, то в «Вам и не снилось…» история первого большого чувства стала и темой и сюжетом всего фильма. Потребность в серьезном разговоре о любви нынешних молодых теперь, в конце 70-х годов, как говорится, витала в воздухе, не случайно почти одновременное появление таких картин, как «Школьный вальс» (1978), «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979), югославской «Пришло время любить», ставшей, можно сказать, бестселлером кинематографического сезона не только у себя на родине, в Югославии, но и в нашем кинопрокате 1980 года.

Фильм Ильи Фрэза «Вам и не снилось…» вышел на экран годом позже. Он был поставлен по одноименной повести Галины Щербаковой. Однако сценарий был написан ею в тесном сотрудничестве с Фрэзом еще до опубликования повести в журнале «Юность» (1979, № 9). По словам режиссера, в сюжет он «влюбился» сразу, с первого прочтения. И потому не жалел ни сил, ни времени, целый год добиваясь разрешения на постановку фильма. Участие в создании сценария Ильи Фрэза, творческой и человеческой индивидуальности которого свойственно мироощущение лирико-поэтическое, предопределило и жанровую природу фильма — лирической драмы о любви, и характер взаимоотношений его юных героев, более, в сравнении с повестью, романтически-возвышенных.

Повесть Г. Щербаковой — это современная версия шекспировской трагедии о веронских влюбленных, так сказать, «Ромео и Джульетта — 70». Аналогии с Шекспиром явны, вплоть до созвучных имен героев: Роман — Ромео, Юлия — Джулия. И Роман, который утверждает вначале, что в современном искусстве

нет шекспировской любви, а есть лишь ее эрзац, повторит судьбу веронского юноши: погибнет нелепо, случайно, спеша навстречу Юльке.

Фильм Фрэза сознательно «отталкивается» от Шекспира. В нем нет каких бы то ни было ссылок на трагедию или цитат из нее, как в повести, даже изменено имя героини. Когда на обсуждении фильма в Доме кино режиссера спросили, почему Юлька переименована в Катю, он ответил, что не хотел вызывать в сознании зрителей прямых ассоциаций с шекспировской трагедией, так как его интересовал разговор со зрителем о любви современной молодежи. Значительно переосмыслены в фильме и образы главных героев, особенно Юльки, и характер их отношений.

В повести пятнадцати-шестнадцатилетние Роман и Юлька больше рационалисты — в духе века, — чем романтики. Окружающих их людей, близких и просто знакомых, они воспринимают, скорее, рассудком, а не сердцем, аналитически, а не эмоционально. Романа, например, занимает проблема индивидуальностей в наше время, когда «все живут одинаково и все становятся похожими друг на друга». И в любовь современную, изображаемую в искусстве, он не верит — «это такая брехня», по его словам. Что же касается Юльки, то она «за свои пятнадцать уже столько прочла о любви, — написано в повести, — что совсем недавно обнаружила: она с гораздо большим интересом читает фантастику, да и не какую-нибудь, а с сумасшедшинкой… в которой совсем или почти совсем нет примет нашего, человеческого времени». И нежные взаимоотношения матери и отчима вызывают у девочки снисходительно-ироническое отношение — как глупость, лишающая взрослых разума.

В фильме все это как будто бы присутствует: и снисходительно-ласковое подтрунивание юных скептиков над родителями и некоторая их рассудочность. Но в иной дозировке. Режиссер сознательно не акцентирует на этом внимание. Считая, что молодежь во все времена одинакова, Фрэз как бы осторожно снимает поверхностный, внешний слой, за которым вдруг обнаруживается способность современных юношей и девушек к любви чистой и нежной, возвышающе-прекрасной. К любви, может быть, на всю жизнь.

Сейчас, когда стало уже едва ли не расхожим мнение о морально-нравственной незрелости, душевной глухоте сегодняшней молодежи, неспособной якобы на большое и серьезное чувство, когда появились фильмы, изображающие юношескую любовь как проявление все той же инфантильности,

безответственности, Фрэз берет под защиту любовь юных, призывает взрослых уважать и беречь ее. В этом смысле «Вам и не снилось…» представляется в известной степени опять же полемичным по отношению к картинам «Школьный вальс» или «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Эти фильмы оставляли ощущение горечи от несостоявшегося юношеского чувства, не выдержавшего испытания жизнью, тогда как уже в самом названии фильма «Вам и не снилось…» слышится вызов, брошенный от лица юных героев взрослым. Самому понятию «любовь» фильм Фрэза возвращал его первозданный смысл, красоту и поэзию пушкинского «чудного мгновенья», очищенного от всего наносного, будничного, пошлого, двусмысленного. Он сделан на такой звеняще высокой, чистой и нежной ноте, какая давно уже не звучала в наших фильмах.

В повести отношения Романа и Юльки в значительной степени лишены этого аромата чистоты и целомудрия, несколько заземлены. К примеру, Юлька мечтает о ребенке, она его даже «запланировала, как в пятилетке», и, назначив Роману первое серьезное свидание, встречает его такими словами: «Я продумала все до мелочи. Посмотри, какая на мне рубашка. И духи французские — «Клема» называются…» А в придачу ставит на отлично сервированный стол бутылку рома…

Ничего этого в фильме нет. И дело не только в том, что, изобрази режиссер такое свидание пятнадцати-шестнадцатилетних героев, его непременно обвинили бы в апологии безответственности, половой распущенности и других смертных грехах. Нет! Фильм утратил бы главное свое очарование — атмосферу поэзии и красоты, чистоты и неповторимости первого юношеского чувства.

«…Это не сон, это не сон. Это вся правда моя, это истина: смерть побеждающий вечный закон — это любовь моя! Это любовь моя! Это любовь моя! Это любовь моя!» Как заклинание звучат на титрах слова стихотворения Рабиндраната Тагора, положенные на музыку композитором Алексеем Рыбниковым. Лирическая песня станет музыкальной темой любви героев. А пока, поначалу, авторы фильма вводят в совершенно иную, прозаическую сферу жизни других персонажей — родителей Кати и Ромки, учительницы литературы Татьяны Николаевны, — которые окажутся самыми непосредственными участниками драмы главных героев фильма.

Без подробной детализации, намеками, отдельными штрихами, достаточно выразительными в своей жизненной достоверности, сценарист и режиссер дают почувствовать и семейно-бытовую атмосферу и характер отношений Кати и

Романа с родителями — дружелюбно-иронический. Для домовито-хозяйственной матери Ромки утро начинается, как всегда, с похода в магазин, откуда она возвращается с полной сумкой продуктов. На ней держится устоявшийся, хорошо налаженный быт семьи. Родители Кати — молодой отчим и эффектно-красивая мама — переезжают на новую квартиру, которую наконец-то получили в другом районе, подальше от прежних знакомых. Глядя на их счастливые лица, особенно мамино, на их нежности, Катя шутливо дразнит молодоженов «молодыми женами». Иные интересы и среда у Татьяны Николаевны, живущей напряженной духовной жизнью. Провожая на поезд мать, она встречает на вокзале бывшую коллегу по своему актерскому прошлому и от нее узнает о последней театральной сенсации — ультрасовременной постановке «Вестсайдской истории», на которую решает непременно повести своих учеников…

О том, что действие фильма происходит в наши дни, нетрудно догадаться по многим деталям, приметам времени. Экран покажет нам и огромный микрорайон с типовыми домами и гордость его жителей — торговый центр с бассейном, у которого будут встречаться Катя и Ромка.

Итак, с первых эпизодов сюжет фильма развивается композиционно и ритмически ясно, последовательно, спокойно. Без модных нынче ретро- и интроспекций, без «взволнованной» экспрессии. Лишь после того, как традиционно обозначены время, место и среда действия, состоится знакомство героев — в первый день нового учебного года… В то время как ребята насмешливо обыгрывают заумь и пустозвонство рецензии на вчерашний спектакль, рассуждают об отсутствии настоящей любви в наше время, внимание Ромки привлекает маленькая новая ученица, непохожая на других девочек-акселераток. А позже, когда всем классом пойдут осматривать только что открывшийся торговый центр, Роман будет бессознательно искать Катю глазами.

Но настоящее открытие ими друг друга произойдет неожиданно — в один из последних солнечных осенних дней в Останкине, куда весь девятый класс приедет вместе с Татьяной Николаевной.

…На зеленой лужайке под рвущуюся из транзистора музыку танцуют ребята, слышатся шутки, смех. Кто-то произносит иронически-торжественную речь, обращенную к фонарному столбу как символу научно-технического прогресса. Все с забавной серьезностью падают ниц. Но вдруг шум, смех, веселая суета словно исчезают куда-то. И мы глазами восторженно-удивленного Ромки увидим одну лишь Катю — доверчиво-

беззащитную и трогательную, с венком из листьев на голове, молитвенно сложившую руки. И в эту зачарованную тишину, как весенняя капель, медленно упадут и истают несколько знакомых уже нежных музыкальных аккордов лирической мелодии…

Как при цейтраферной съемке на наших глазах происходит удивительное превращение бутона в распустившийся цветок, так во внезапной тишине этих кадров, оборвавшей беззаботное веселье эпизода, мы почти физически почувствуем, ощутим рождение чуда — чуда любви. И уже все, что произойдет с героями в дальнейшем, вызовет у нас глубокое душевное участие, сопричастность к их судьбе. И мы, зрители, поверим в серьезность и значительность Катиных слов, сказанных Ромке через год при прощании в том же Останкине, только теперь — на грустном фоне опавших листьев и почерневших голых деревьев: «Ради тебя я живу».

Любовь с прописной буквы в фильме не декларируется. Она, как воздух, разлита во всей его атмосфере. Ею беспредельно и искренне живут юные герои — и Ромка, который еще никогда ни к кому не испытывал такого необыкновенного чувства, потребности оберегать, говорить ласковые слова, и Катя, для которой сама жизнь обрела ценность только потому, что в ней есть Роман. Полюбив друг друга с первого взгляда, они словно радостно удивляются своим чувствам — таким новым для них, таким нежным и прекрасным. И это их радостное удивление во всем — в каждом жесте, в каждом слове.

Юные исполнители ролей Романа и Кати удивительно органично, искренне и трепетно живут на экране. Роман, ученик девятого класса Никита Михайловский, — внешне ничем не примечательный, даже несколько смешной паренек: сутуловатый, длиннорукий, с детскими припухлыми губами. Но в его дурашливо-серьезных разговорах с Катей столько нежности, какой-то взрослой уже, человеческой и мужской основательности, что вполне веришь в глубину его чувства.

Что касается исполнительницы роли Кати — юной студентки ГИТИСа Татьяны Аксюты (ныне актрисы Центрального детского театра), то весь ее облик настолько точно соответствовал представлению Фрэза о своей героине, что он решился даже нарушить неукоснительно соблюдаемый им принцип — никогда не снимать в ролях школьников профессиональных актеров.

— Только одна актриса — феноменальная Янина Жеймо — прекрасно играла роли девочек. Других не припомню, — говорит он.

Правило это лишь однажды было нарушено режиссером. В фильме «Это мы не проходили» молодая актриса, никогда до

этого не снимавшаяся в кино, Татьяна Канаева создала очень убедительный образ восьмиклассницы Милочки, и никто из зрителей не ощутил возрастного барьера между ней и героиней.

Татьяна Аксюта тоже несколько старше своей героини.

— Мы никак не могли отобрать среди уже взрослых школьниц достаточно одаренную девочку-личность, может быть, тоже уже пережившую то, что было заложено в роли, — чувство первой всепоглощающей любви, — говорил Фрэз, вспоминая о поисках исполнительницы роли Кати. — К тому же среди акселераток-сверстниц она должна была сильно отличаться — выглядеть крохотной, трогательной — «девочкой на все времена».

Катя Татьяны Аксюты с ее беспомощными от близорукости, доверчиво-удивленными глазами и стала именно такой вот маленькой и трогательной «девочкой на все времена».

Но удивительная точность режиссерского попадания не в том даже, что каждый из молодых актеров симпатичен и обаятелен сам но себе, а в том, что их невозможно представить отдельно. От игры Т. Аксюты и Н. Михайловского Илья Фрэз добился поистине поразительной слаженности и полноты душевного контакта. Дуэт порывистой, импульсивной Кати и спокойно-рассудительного, скрывающего за шуткой, юмором глубину своего чувства Ромки рождает атмосферу внутренней гармонии и чистоты, неотделимости друг от друга. Они и в самом деле словно две мифические половинки одной души, нашедшие друг друга, — этот нескладный, долговязый Ромка и его «слепуха», «монголка», как нежно называет он Катю. Эту их неразделимость среди людей — в толпе, на улице, у бассейна, в торговом центре, в кафе — режиссер и оператор Г. Тутунов передают выразительными крупными и средними планами героев, в то время как все остальное — какие-то бытовые детали, второстепенные персонажи — удаляется в глубь кадра, становясь беззвучным, размытым фоном…

И все-таки, несмотря на то, что в центре фильма «Вам и не снилось…» драматическая история чистой юношеской любви, фильм этот не только о любви. Он в первую очередь об уважении к личности подростка, о праве его на самостоятельный нравственный выбор, праве, которое только одно и способно сформировать в нем чувство личной ответственности за себя, за свои поступки в жизни. А именно этого права и лишают Романа и Катю взрослые персонажи фильма в лице его матери, бабушки и завуча школы.

Воинственную решимость матери (артистка Л. Федосеева-Шукшина) «оградить» сына от Кати троекратно усиливает ревнивое чувство, что сын, ее Ромасик, влюблен в дочь женщины,

которая была и осталась единственной неразделенной любовью мужа Веры, отца Романа. Она идет на все, чтобы разделить Романа с этой «дрянью». И по совету завуча школы, призывающей в соответствии с духом времени к большей «гибкости» в общении с детьми — «зелеными душами», переводит сына в другую шкоду. «Тайком! Не сказав ни слова… мое будущее! Понимаешь? Мое! Мне и решать!» — возмущается Роман, узнав об этом.

Но для Веры он по-прежнему тот маленький Ромасик, за которого ей, матери, необходимо все решать, бросаться на помощь по первому сигналу бедствия, спасать от «кать», которых, по глубокому убеждению Веры, у него будет «миллион». Вконец напуганной разговорами о «современной молодежи» Вере с ее материнским деспотизмом и слепой любовью к сыну просто не дано понять, что Катя для Романа — единственная в мире. И тогда, утешаясь тем, что борется за будущее сына, Вера с легкостью идет на еще больший обман, который в повести становится для Романа роковым. Она не просто отправляет сына в Ленинград ухаживать за якобы тяжело больной бабушкой, но, сговорившись с ней, решительно пресекает всякую возможность переписки и телефонных разговоров: письма перехватываются и прячутся бабушкой, столь же бесцеремонно прерываются ею попытки Кати вызвать Романа на телефонный разговор.

Роль Ромкиной бабушки играет Т. Пельтцер. В прежних фильмах Фрэза — «Приключения желтого чемоданчика», «Чудак из пятого «В», «Это мы не проходили» — актриса создала образы интеллигентных, веселых и мудрых старушек, любящих и понимающих детей, образы, согретые сердечной добротой и душевной симпатией. Ее героиня в «Вам и не снилось…», сыгранная в манере совершенно иной — остросатирической, — это не просто самодурка, черпающая жизненную энергию в сознании собственной непогрешимости и превосходства; она получает еще и эгоистическое наслаждение от своей моральной власти над другими, от того «мастерства», с каким ей удается обмануть доверчивого и доброго внука якобы во имя соблюдения нравственных принципов. Глядя на нее, становится страшно оттого, что судьбы иных детей могут находиться в руках таких вот духовно слепых, лишенных любви к человеку людей, готовых растоптать человеческое достоинство во имя фанатичного следования ханжеским установкам и правилам жизни.

Чувство ненависти, которое вызывает бабушка, могла бы вызвать и Вера с ее давящей, эгоистичной любовью к сыну, обманом, всю безнравственность и жестокость которого она, кажется, даже не способна осознать до конца, если бы роль не была сыграна актрисой, творческой индивидуальности которой в

высшей степени свойствен юмор. Роль Веры Л. Федосеева-Шукшина играет свободно и легко, пользуясь красками комедийно-бытовыми и сатирическими. Ее Вера, которую актриса, осуждая, понимает, — живой, неоднозначный характер. И потому, испытывая к ней глубокую неприязнь, ее все-таки жалеешь.

Всякое насильственное действие рождает противодействие, особенно в юном возрасте. Попытка Романа и Юльки встретиться вопреки воле взрослых кончается в повести нелепой, случайной гибелью Романа. В фильме трагический финал смягчен: сорвавшись, Роман падает из окна, но, видимо, все же остается жив. Некоторые зрители не приняли этого финала, увидев в нем облегченное разрешение конфликта. Думается, однако, что такое смягченное завершение драматической истории («Мне хотелось оставить юным зрителям надежду», — писал И. Фрэз) ничуть не снимает ни саму проблему конфликта, ни его остроту. Ведь оставшемуся в живых Роману предстоит перегнить такой нравственный слом, такую душевную драму, которая надолго оставит след, возможно на всю жизнь. А это не менее страшно, чем гибель физическая. Так что острота конфликта щадящим финалом фильма ничуть не снимается. Кроме того, режиссер не захотел закончить эту драму любви гибелью героя еще и потому, очевидно, что она прозвучала бы как своего рода роковое возмездие старшим за их нравственную глухоту. А Фрэз, как известно, отнюдь не сторонник жестоких драматургических ходов. Главное для него всегда — не потрясти зрителя, как это, несомненно, было бы, если бы Ромка погиб, а заставить задуматься — как жить в подобных ситуациях дальше, как правильно строить свои взаимоотношения с детьми. В такой точке зрения художника есть закономерность и жизненной логики.

Только преподавательница литературы Татьяна Николаевна (Е. Соловей) понимает, что Катю и Ромку «нельзя разлучать», что, может быть, это и есть тот самый редкий случай, когда школьные страсти выросли в подлинную любовь, которая, как настоящий дар судьбы, требует отношения бережного и чуткого. Не случайно в фильме параллельно с основным сюжетом прочерчена история нескольких взрослых судеб с несостоявшейся, как у Татьяны Николаевны и у отца Романа, Кости, или состоявшейся драматично и запоздало, как у Катиной матери, любовью. Несчастлива Татьяна Николаевна со свойственными ей завышенными, по мнению ее близкого друга Миши, мерками к жизни. Человек умный, тонко чувствующий и духовно богатый, Таня не может поглупеть, стать «покорной, глупой, самой

обыкновенной бабой», какой хочет видеть ее Миша. Очень возможно, что впереди у нее маячит одинокая, неустроенная личная жизнь, потому что занизить свои критерии окружающим — то есть просто-напросто стать другой — она не в силах. Любовь Романа и Кати заставила Таню оглянуться на свою юность, когда она «каталась на велосипеде с одноклассником Колей Рыженьким и ей хотелось умереть от счастья, а мама злилась…». Быть может, это и была настоящая любовь? Быть может, и нужно было, выходить замуж в 17 лет?..

Если у Тани взамен любви есть спасительное чувство долга — перед матерью, перед учениками, перед школой, то брак без любви, выпавший на долго родителей Романа, держится на привычке жить по инерции. Образ отца Романа, Кости (артист Л. Филозов), как и образ Юльки, претерпел в фильме наибольшие изменения. В повести это человек слабовольный и в общем-то равнодушный к происходящему вокруг. Пережив однажды в жизни безответную любовь — к Катиной матери, Люсе, он целиком подчинился заботам неугомонной жены и весь отдался своим действительным и мнимым болезням. В фильме Костя — спокойный, рассудительный человек, активно не одобряющий деспотических, «спасательных» акций Веры. Обман жены приводит его в ярость. «Тебя убить мало!» — кричит он ей и спешит сообщить Кате, что вполне согласен с ее решением немедленно поехать в Ленинград, к Ромке.

Пожалуй, из всего взрослого состава фильма, противопоставленного юным героям, наиболее жизненно узнаваемы родители Романа — Вера и Костя. Если духовно и душевно тонкая Таня в исполнении Е. Соловей все-таки, на наш взгляд, несколько монотонна, а в образе матери Кати, созданном И. Мирошниченко, ощущается некоторая суховатость, умозрительность, то роли Кости и в особенности Веры, сыгранные А. Филозовым и Л. Федосеевой-Шукшиной с юмором, эмоционально разнообразно, психологически убедительны.

…Не сложившиеся или сложившиеся поздно и трудно взрослые судьбы в фильме, каждая по-своему, подчеркивают, как хрупка любовь Кати и Ромки, нуждающаяся в понимании и защите — от недобрых слов и взглядов, от цинизма, от все иссушающей будничности.

— Нарушение культуры чувств, культуры взаимоотношений у родителей отражается на детях, — убежденно говорит Илья Фрэз. — Вот почему так важно бережное, тактичное, уважительное отношение к естественному порыву пусть даже не окрепшей еще юношеской души, стремящейся к самой высокой вершине человеческих чувств — любви.

Повесть Г. Щербаковой давала возможность разного подхода к решению темы первой юношеской любви.

Если Фрэз в своем фильме разрабатывает ее в жанре лирико-поэтической драмы, то, например, Ленинградский театр имени Ленинского комсомола, поставивший по повести спектакль «Роман и Юлька», решает тему любви в стилистике иной — более жесткой, прозаически-заземленной, более близкой к повести. И потому образ Юльки, например, значительно переосмысленный в фильме, в спектакль вошел без каких-либо существенных изменений.

Но особенно поражает воображение юных зрителей спектакля его начало: стоящий на сцене гроб с телом покойного Ромки, к которому идут из публики прощаться близкие и друзья. Введя эту сцену, отсутствующую в повести, режиссер стремился, видимо, к тому, чтобы драматически заострить проблему современных взаимоотношений родителей и детей. Не случайно весь этот спектакль-дискуссия сопровождается размышлениями и вопросами социолога, обращенными по ходу действия к зрителям: кто виноват в смерти Ромки, почему родители недовольны детьми, а дети — родителями и т. д.

Перед Ильей Фрэзом вопрос «кто же виноват?» не стоял. Для него взрослые, проявившие душевную глухоту, неуважение и непонимание прекрасного и естественного порыва Ромки и Кати, бесспорно виноваты. Важно для Фрэза другое — воспитание в юных душах культуры чувств и взаимоотношений и требование уважения, бережного отношения к этим чувствам со стороны взрослых, родителей.

Изображение любви поэтически-возвышенной, но униженной и опошленной взрослыми, таило, конечно, в себе немалую опасность впасть в романтическую выспренность или мелодраматический сантимент. Однако взволнованная искренность авторской интонации в фильме, чистый и трогательный дуэт юных актеров, благородная простота и сдержанность режиссуры Фрэза, чуждого всяким формальным изыскам и эффектам, — все это, вместе взятое, помогло создать один из лучших наших фильмов последнего времени о юношестве.

Уже менее чем через месяц после выхода картины «Вам и не снилось…» на экраны Москвы число посмотревших ее превышало миллион!

Судя по многочисленным зрительским письмам, особенно от молодежи, приходящим в адрес студии и режиссера, фильм нашел благодарный и горячий отклик. «Такого потрясения, такого внутреннего очищения и счастья еще не испытывала, — писала

одна из юных зрительниц. — Впервые почувствовала, что понята, что меня, мои волнения, мысли понимают. Наконец поставлен первый «интеллигентный» фильм о моих сверстниках, о любви». Как о «полутора часах радости, грусти, нежности, а может быть, даже счастья» пишет о фильме другая девушка, потому что на экране она увидела подтверждение того, что «любовь все-таки есть, что в нее верят люди». Семнадцатилетний юноша сообщает в своем письме о том, что он, который не так уж часто ходит в кино, посмотрел картину «Вам и не снилось…» девять раз и даже записал ее целиком на пленку, чтобы иметь возможность «чаще слышать голоса артистов».

Конечно, как и у каждого настоящего произведения искусства, у фильма нашлись не только восторженные почитатели, но и не менее непримиримые противники. Справедливости ради, хочется привести и отзыв человека взрослого, категорически возражающего Фрэзу: «Я с Вами не согласен на все сто процентов за этих желторотиков, у них еще на губах молоко не обсохло, — пишет он. — Они просто-напросто романов начитались, фильмов насмотрелись, вот и вся ихняя «любовь»… От ихней любви все народные суды переполнены — то разводы, то алименты… Остаюсь при своем мнении до конца своей жизни. Я с Вами не согласен. Будь здоров, режиссер!»

По существу содержания письма, его автор, возможно, и не одинок в своем мнении. Хотя выражено оно, как видим, в весьма своеобразной, безапелляционной манере. Но дело, в конце концов, не в форме оценки. Важно отметить другое — то, что картина никого не оставила равнодушным. И то, что она вызвала споры, и огромный поток зрительских писем после выпуска ее на экран, и, наконец, тот факт, что она была признана читателями «Советского экрана» лучшим фильмом 1981 года, — все это свидетельства актуальности, нравственной значимости проблемы, поднятой кинодраматургом Г. Щербаковой и по-юношески запальчиво воплощенной И. Фрэзом. Ставя в своих фильмах «вечные» темы о том, как растет и формируется человек, режиссер решает их в соответствии с духом времени.

Однако общественная значимость картины «Вам и не снилось…» состоит, на наш взгляд, не только в актуальности поднятой в ней нравственной проблемы, не только в серьезном, уважительном разговоре о культуре чувств, о любви современной молодежи, начатом авторами фильма.

Социальная значимость фильма Г. Щербаковой и И. Фрэза состоит еще и в том активном положительном внутреннем заряде, который заключен в образе главного героя — Ромки — и без которого сам этот разговор мог бы и не состояться или, по

крайней мере, не обрести такого широкого общественного резонанса.

В отличие от иных героев современных молодежных фильмов — инфантильных эгоистов, лишенных чувства ответственности за свои слова и поступки, ироничный и дурашливый Ромка Никиты Михайловского не только имеет свои убеждения, но он готов и может отстаивать их. Причем отстаивать, не унижая других, не хамя взрослым, родителям, а уважая или хотя бы понимая их жизненные принципы.

И потому, с одной стороны, Ромка, к примеру, активно протестует против выбора новой школы, сделанного матерью без его ведома, но при этом он не встает в воинственно-агрессивную позу, как иные его сверстники из других фильмов, когда мать просит его поехать в Ленинград к якобы больной бабушке. Он способен уже по-взрослому оценить сложившиеся в семье обстоятельства, требующие от него поступков вопреки его собственным желаниям. Только этим чувством внутренней ответственности продиктовано его согласие на поездку в Ленинград. Потому что в свои семнадцать лет Ромка уже не мальчик, а мужчина, умеющий отвечать за свои слова, поступки, убеждения. В нем есть уже та внутренняя основательность, надежность, которая характеризует его как личность.

Идеал активного положительного героя для юношества, каким представляет его себе режиссер, идеал, который он стремился раскрыть в своих прежних героях — Мишке Стрекачеве, Севке, Мите Красикове и даже в маленьком Димке, в образе Ромки оказался осуществленным наиболее полно.

«ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО И ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО?»

От фильма к фильму взрослели, становились старше герои Ильи Фрэза. Дошкольницу Лидочку из картины «Слон и веревочка» сменила первоклассница Маруся Орлова, затем — пятиклассник Васек и подростки Мишка Стрекачев, Коля Голиков, Митя Красиков…

За долгие годы работы в кино режиссер не обошел вниманием, кажется, ни один возрастной период в жизни детей с его радостями и трудностями формирования личности. Герой картины «Вам и не снилось…» Ромка как бы завершил возрастную эволюцию мальчиков и девочек из прежних фильмов Фрэза, вобрав в себя все их лучшие качества: душевную доброту и отзывчивость, трудолюбие и высокоразвитое чувство ответственности.

Но наступает, очевидно, в жизни художника время, когда возникает необоримое желание вернуться к творческим истокам. Так случилось с Ильей Фрэзом.

…Еще в день премьеры картины «Вам и не снилось…» в Московском Доме кино Илья Абрамович при встрече делился замыслом своего будущего фильма — «Карантин», героиней которого должна стать пятилетняя девочка, по сценарию опять же Галины Щербаковой. Фрезу, по его словам, захотелось вернуться к наивности и цельности мировосприятия своих первых фильмов: «Слон и веревочка», «Первоклассница».

— Несмотря на успех фильма «Вам и не снилось…», я все-таки думаю, — сказал тогда Илья Абрамович, — что мое призвание — делать фильмы для самых маленьких и о самых маленьких. Ведь именно с четырех-пятилетнего возраста и закладываются в ребенке основы будущей личности.

А вскоре началась кропотливая и тщательная работа с автором над сценарием, затем — долгие, терпеливые поиски исполнительницы на роль героини. Суметь бы теперь добиться от ребенка такой же естественности поведения на экране, ведь прошло двадцать лет с тех пор, как пришлось работать в последний раз с малышами — в фильме «Я купил папу»… И вновь — мучительные сомнения, колебания, волнения, потому что «стыдно делать плохие фильмы для детей», как говорит Фрэз. Ни возраст, ни опыт, ни положение признанного мастера детского фильма не придали ему величавости и успокоенности мэтра.

Книга была уже написана, когда мне довелось посмотреть

только что законченную Фрэзом его новую работу — фильм «Карантин». В нем режиссер опять, по его словам, «сменил пластинку»: после драматических картин «Хомут для Маркиза» и «Вам и не снилось…» он вновь обратился к комедии.

Однако, несмотря на «веселый» жанр, фильм посвящен очень серьезной и актуальной проблеме, — воспитанию детей, которое ввиду занятости родителей, по существу, почти целиком перекладывается на детские сады и школы. А ведь формирование характера будущей личности начинается именно с семьи, с малышового возраста, когда главным авторитетом для ребенка являющей его родители. В семье, в личном примере родителей, их поведении и образе жизни, которые оказывают решающее влияние на детей с трех-пятилетнего возраста, — начала и истоки другой очень тревожной сегодня проблемы — проблемы трудных подростков, таких вот ребят, как в фильмах Д. Асановой «Пацаны» и «Никудышная» или «Оглянись» А. Манасаровой.

Фильм Г. Щербаковой и И. Фрэза «Карантин» — «фильм-предупреждение», как назвал его критик Ю. Смелков («Московский комсомолец», 6 октября 1983 г.), — мог бы стать своего рода предысторией к их биографиям и к биографиям героев из фильмов самого Фрэза «Это мы не проходили…», «Хомут для Маркиза». Правда, предысторией, рассказанной забавно и шутливо, так как в основе ее лежит ситуация не экстремальная, не драматическая на первый взгляд, а почти анекдотическая. Героиня «Карантина» — смышленая, живая девочка Маша, роль которой хорошо сыграла пятилетняя Лика Кремер. На Международном кинофестивале юмора и сатиры в Габрово в 1983 году Лика получила даже приз за лучшее исполнение «женской» роли.

…Маша живет в семье, благополучной во всех отношениях. У нее шестеро умных, образованных, души в ней не чаящих родственников: мама и папа, бабушка и дедушка и даже прабабушка и прадедушка. И тем не менее, когда детский сад, в который ходит Маша, закрывается на карантин, все взрослые воспринимают это событие как стихийное бедствие. У каждого находятся совершенно неотложные дела на работе, и единственного ребенка любящие родственники ежедневно «подбрасывают» то одному, то другому знакомому.

Драматургический ход с ребенком-подкидышем, памятный еще по широко известному довоенному фильму Т. Лукашевич «Подкидыш», открывал перед авторами «Карантина» широкие возможности в изображении сегодняшнего «взрослого» мира, в который вступает маленькая героиня.

Фильм состоит из целого ряда самостоятельных эпизодов

Машиных знакомств. Каждый такой эпизод — это как беглая кинозарисовка современных нравов, сделанная лаконично и метко. А все вместе они дают своеобразную панораму общества: среди персонажей фильма — писатель и домашняя хозяйка, академик и вахтер, студент и военный…

Все взрослые в фильме увидены с непредвзятой точки зрения, неискушенным взглядом пятилетнего ребенка. Поэтому смешная благоглупость современных причуд иных из них, бессмысленно-суетливый бег по жизни — других становятся особенно очевидными в своей сути… Вот, например, мамина подруга Фекла-Фаина — престижная дорогая портниха, увлеченная модной теорией голодания, которая в свой «разгрузочный» день и Маше не может ничего предложить, кроме размоченных пшеничных зерен. Вся увешанная дорогими украшениями, Фекла даже к своему имени, переделанному на старинный лад, относится как к украшению, потому что сегодня оно «в цене»… Или молодой архитектор, в квартире которого отключены телефон и звонок, дабы не терять ему на общение с людьми драгоценного времени — этого самого «дефицитного» ныне товара… Отчуждением и неприступностью веет от «музейной» девицы, у которой только движущиеся в руках спицы кажутся живыми…

Встречаясь с людьми разных вкусов, взглядов, мировоззрений, Маша слышит от них советы и наставления, порой прямо противоположные. Одни учат ее снимать обувь, когда она входит в дом, другие, наоборот, считают это мещанством. Одни призывают ее к чистоте и порядку, у других, как, например, у экзотической дамы, она видит в квартире «замечательную грязь», а в холодильнике — кота на бархатной подушечке вместо отсутствующих в доме продуктов… Как же в этой неразберихе взрослой жизни разобраться Маше? Что такое хорошо, а что такое плохо?..

И только в одном, кажется, все взрослые — и родственники Маши и знакомые — похожи друг на друга. Для всех этих в общем-то добрых, умных, милых людей Маша — по большому счету — помеха в жизни. Для мамы, которая пишет диссертацию; для дедушки, детского писателя средней руки, которому присутствие на читательской конференции в одном из многочисленных жэков и выступление перед случайными слушателями важнее собственной внучки; для прабабушки, наконец, которая ни за что не хочет уходить на пенсию, даже ради родной правнучки.

Ненормальность, абсурдность такого положения дел еще больше подчеркиваются, высвечиваются режиссером в сцене

Машиного идиллического сновидения-мечты, в котором аист бережно приносит ей в клюве сестренок и братишек и все они вместе сидят за большим и уютным семейным столом во главе с папой и мамой и пьют молоко с коврижками…

Кстати сказать, мотивы сна, зримого воплощения детской мечты, фантазии широко использовались Фрэзом и в прежних фильмах, потому что яркие красочные сны и фантазии и в жизни воспринимаются детьми подчас реальнее самой реальности.

Смешных, выразительных деталей и сцен в фильме немало, хотя сам по себе такой сюжет вполне мог бы стать основой фильма остродраматического. Но ведь героиня его — совсем маленькая девочка. Говорить же с малышами и о них Фрэз чаще всего предпочитает все-таки на более щадящем языке и, как правило, с юмором и шуткой. Вот почему в «Карантине» он снова обратился к жанру музыкальной эксцентрической комедии, продолжающей и развивающей традиции его «Слона и веревочки», «Желтого чемоданчика».

Однако и свой собственный опыт, приобретенный с тех пор за годы работы в детском кинематографе, и опыт других режиссеров, успешно работавших в этом жанре, позволили Фразу создать фильм в манере, значительно более раскованной и более разнообразной по приемам. Чистая эксцентрика в одних эпизодах (например, ссоры Машиных родственников) сменяется вполне достоверными бытовыми реалиями и коллизиями — в других. Грустно-комическая идиллия в эпизоде Машиного сна чередуется с лирическим эпизодом, где старый вахтер заботливо укладывает девочку спать и рассказывает ей сказку.

В фильме, соединившем в себе различные жанровые начала — эксцентрику и бытовой реализм, юмор и лирику, — вместе с маленькой исполнительницей роли Маши Ликой Кремер столь же увлеченно и искренне играют актеры разных поколений, разных творческих индивидуальностей и опыта: Павел Кадочников, Светлана Немоляева, Евгения Симонова, Иван Рыжов, Юрий Дуванов, а также актеры, работающие с Фрэзом уже не в первый раз, — Татьяна Пельтцер, Елена Соловей, Лидия Федосеева-Шукшина…

Юрий Богатырев, сыгравший роль дедушки, никогда раньше не встречавшийся с Фрэзом на съемочной площадке, сказал в одном интервью корреспонденту журнала: «Признаюсь, согласился работать у этого мастера, даже не прочитав сценария, поскольку очень его люблю и ценю, сам вырос на картинах Фрэза, они мне памятны еще с детства» («Советский экран», 1982, № 22).

Илья Фрэз любит работать с художниками-единомышленниками. Его содружество со сценаристами,

операторами, актерами и композиторами, как правило, не ограничивается одной картиной. Совместная работа с кинодраматургом Г. Щербаковой и композитором А. Рыбниковым, начавшаяся на картине «Вам и не снилось…», была продолжена в «Карантине». И свой следующий фильм он опять намеревается снимать по сценарию Галины Щербаковой. Думается, в этом постоянстве творческих и человеческих контактов, возникающих в процессе работы, заключена немалая доля успеха его фильмов.

Динамичный, изобретательный, шутливый по форме и очень серьезный по содержанию «Карантин» обращен, конечно, в первую очередь к взрослым, и он не только позабавит зрителей, но, несомненно, многих заставит задуматься.

«Я не осуждаю современных женщин, которые стремятся проявить себя на производстве, в науке, искусстве, — говорит Илья Фрэз. — Но воспитание ребенка, ответственность за своих детей — это все же главная обязанность женщин. Да, нелегко совместить семейные заботы и производственную деятельность. Это проблема. И решать ее нужно, как говорится, всем миром» («Сов. фильм», 1982, № 11).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…

Неумолимо, но и увлекающе идет время нашей жизни. Книга о Фрэзе — пока она писалась и печаталась — едва поспевала за очередным его фильмом. Когда она попадет в руки читателя, режиссер, очевидно, будет уже заканчивать съемки еще одной картины.

…«Мальчик с седой головой», Илья Абрамович живет, по-прежнему обеспокоенный детскими проблемами и заботами, болея душой за свое родное дело — детское кино…

В одной из своих статей, посвященных детскому кинематографу, А. Митта очень точно, на наш взгляд, подметил:

«Мне кажется, что в художнике, работающем для детей, живут два существа — неумирающий ребенок и несостоявшийся учитель.

Ребенок, которому никак не удается раствориться в этом плотном взрослом существе, полном возмутительных компромиссов.

Учитель, которому очень хочется объяснить всем что-то очень важное, то, что они без него не поймут или поймут не так скоро»[25].

Это двуединство, пожалуй, идеально выражает самую суть творческой и человеческой личности Ильи Фрэза. И лучшее тому доказательство — его фильмы. Стать таким художником, наверное, невозможно. Им нужно родиться. С доброжелательным интересом следит Фрэз и за новыми работами своих коллег, волнуется и огорчается из-за почти полного отсутствия фильмов для самых маленьких, пытается разобраться в причине ухода молодых талантливых режиссеров из детского кино.

Да, более сорока лет жизни отдано кинематографу для детей. Огромный жизненный, педагогический и творческий опыт, накопленный за эти годы, Илья Абрамович не хранит втуне. Он с готовностью делится своими многолетними наблюдениями и размышлениями над задачами и проблемами детского кино с коллегами и зрителями на творческих встречах, со страниц газет и журналов.

Видя задачу кинематографа в объединении зрителей детей и взрослых, Илья Фрэз одним из первых поднял голос в защиту так называемого семейного фильма. Не детского и не взрослого отдельно, а высокохудожественного, хорошего, именно семейного фильма. В частности, на страницах газеты «Правда» он писал: «Мы и дети живем вместе, нас не разделяют стены, дети — свидетели и участники всей нашей жизни. Родителям всегда

интересно увидеть и узнать что-то новое о своих детях, детям — то, что они не разглядели в своих родителях и учителях. Такую возможность знакомства и понимания может предоставить кино. Но я не скажу — детское. И не скажу — взрослое. Я употреблю другое слово — семейное кино.

Кино для всей семьи… Кино как возможность посмотреть и потом поговорить… Как способ остановиться и задуматься друг о друге…

За телевизор садится часто вся семья, и хорошо, если объединит их соответствующий фильм — для детей и взрослых. Вот почему так нужен семейный фильм. Пусть будет такое понятие. Пусть об этом знает прокат. Пусть это отражает реклама. Тем более, что такие фильмы существуют. Их надо только уметь тщательно отбирать. Таковы все детские фильмы Ролана Быкова, Сергея Соловьева, Динары Асановой и других «детских» режиссеров.

Окончился фильм, и возникли бы в семье разговоры по поводу увиденного, различные толкования, споры, продолжение, а может, возникновение взаимного общения, чего нам так не хватает» («Правда», 1983, 11 сент.).

Именно такими вот семейными фильмами являются почти все лучшие фильмы самого Ильи Фрэза: «Я купил папу» и «Я вас любил…», «Это мы не проходили» и «Хомут для Маркиза», «Вам и не снилось…» и «Карантин». Потому они и нашли себе благодарного зрителя в самой разной возрастной аудитории.

В нашем искусстве это далеко не единичный пример того, что являет собой активно действенную гражданственность творчества художника.

Положения И. Фрэза о семейном фильме, подкрепленные конкретной деятельностью самого режиссера, — лучшее доказательство непосредственного вмешательства его своим творчеством в жизнь современного общества, в решение его насущных проблем, в данном случае связанных со становлением и формированием личности ребенка, в развитие и упрочение духовных контактов между людьми.

И характерно это именно для нашего кинематографа, в противоположность западному, нередко констатирующему, а в худшем случае и утверждающему разобщенность между людьми, между взрослыми и детьми, что отражает закономерность самой жизни в западном мире…

Встречи со зрителями, работа с автором над очередным сценарием, участие в союзных и международных фестивалях…

Время Фрэза уплотнено. Даже отдыхать он едет со списком книг, которые необходимо прочесть:

— Жизнь прожита, а мне все кажется, что я так мало знаю, — говорит он вздыхая.

И над всем этим, конечно, главная его забота — забота о будущем фильме. Человек скромный, несуетный, Илья Абрамович Фрэз работает «не поспешая — торопясь». Он никогда не бывает в творческом простое. Он всегда в работе — рыцарь Детства в Кинематографе.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1934. «Юность Максима»

«Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры-постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин. Художник Е. Еней. Композитор Д. Шостакович. Помощник режиссера И. Фрэз.

1937. «Возвращение Максима»

«Ленфильм». Авторы сценария Г. Козинцев, Л. Славин, Л. Трауберг. Режиссеры-постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин. Художник Е. Еней. Композитор Д. Шостакович. Ассистенты режиссера Н. Кошеверова, И. Фрэз, В. Сухобоков, А. Гурвич.

1938. «Выборгская сторона»

«Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры-постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг. Операторы А. Москвин и Г. Филатов. Главный художник В. Власов. Композитор Д. Шостакович. Ассистенты режиссера А. Гурвич, Н. Кошеверова, И. Фрэз.

1939. «Станица Дальняя»

«Ленфильм». Автор сценария Б. Чирсков. Режиссер Е. Червяков. Оператор С. Беляев. Художники Н. Суворов и М. Фатеева. Композитор В. Щербачев. Второй режиссер И. Фрэз.

1944. «Зоя»

«Союздетфильм». Авторы сценария Л. Арнштам и Б. Чирсков. Режиссер-постановщик Л. Арнштам. Главный оператор А. Шеленков. Художник К. Урбетис. Композитор Д. Шостакович. Режиссеры И. Фрэз и В. Сухобоков.

1945. «Слон и веревочка»

«Союздетфильм». Автор сценария А. Барто. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор Г. Егиазаров. Художники К. Урбетис и И. Бахметьев. Композитор Л. Шварц.

В ролях: Наташа Защипина (Лидочка), Витя Павлов (Борис), Ф. Раневская (бабушка), Р. Плятт (сосед) и другие.

1948. «Первоклассница»

«Союздетфильм». Автор сценария Е. Шварц. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор Г. Егиазаров. Художник Л. Блатова. Композиторы Д. Кабалевский и М. Зив.

В ролях: Наташа Защипина (Маруся Орлова), Мила Костикова (Галя), Игорь Ерошин (Сережа), Т. Макарова (Анна Ивановна), Г. Милляр (почтальон), К. Иванова (мама) и другие.

1955. «К новому берегу»

Киностудия им. М. Горького и Рижская киностудия. Авторы сценария В. Алексеев и Л. Луков. Режиссер-постановщик Л. Луков. Операторы В. Рапопорт и Г. Егиазаров. Художник П. Пашкевич.

Композитор А. Лепин. Второй режиссер И. Фрэз.

1955. «Васек Трубачев и его товарищи»

Киностудия им. М. Горького. Авторы сценария В. Осеева и Б. Старшов (по первой книге трилогии В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи»), Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор М. Богаткова. Художник Л. Бессмертнова. Композитор М. Зив.

В ролях: Олег Вишнев (Васек Трубачев), Слава Девкин (Мазин), Наташа Рычагова (Синицына), Ю. Боголюбов (Сергей Николаевич), Л. Харитонов (Митя), П. Алейников (отец Русакова), И. Пельтцер (школьный сторож) и другие.

1957. «Отряд Трубачева сражается»

Киностудия им. М. Горького. Авторы сценария В. Осеева и И. Фрэз (по второй книге трилогии В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи»). Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор К. Арутюнов. Художник П. Галаджев. Композитор М. Зив.

1959. «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева»

Киностудия им. М. Горького. Автор сценария Н. Чуев. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор К. Арутюнов. Художник П. Галаджев. Композитор Н. Богословский. В ролях: Алеша Борзунов (Мишка Стрекачев), Слава Девкин («Реклама»), К. Сорокин (мастер), Т. Пельтцер (уборщица), П. Алейников (милиционер) и другие.

1960. «Рыжик»

Киностудия им. М. Горького. Автор сценария М. Львовский (по мотивам одноименной повести А. Свирского). Режиссер-постановщик И. Фрэз. Главный оператор М. Пилихина. Художник П. Галаджев. Композитор Н. Богословский. В ролях: Сережа Золотарев (Рыжик), Саша Крынкин (Спирька Вьюн), Таня Заляйс (Дуня), С. Павлова (Аксинья), В. Заливин (Полфунта).

1962. «Я купил папу»

Киностудия им. М. Горького. Автор сценария В. Долгий. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор М. Кириллов. Художник С. Серебренников. Композитор Н. Яковлев. В ролях: Алеша Загорский (Димка), О. Лысенко (мама), В. Трещалов («папа»).

1965. «Путешественник с багажом»

Киностудия им. М. Горького. Автор сценария Б. Железников, при участии И. Фрэза (по одноименной повести В. Железникова). Режиссер постановщик И. Фрэз. Оператор М. Кириллов. Художник А. Дихтяр. Композитор Н. Яковлев. В ролях: Володя Костин (Сева), Витя Климов (Гелий), Л. Хитяева (мать Севы), В. Земляникин (отец Севы) и другие.

1967. «Я вас любил…»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария М. Львовский. Режиссер-постановщик

И. Фрэз. Операторы М. и А. Кирилловы. Художник А. Дихтяр. Композитор Н. Чаргейшвили.

В ролях: Виктор Перевалов (Коля), Виолетта Хуснулова (Надя), В. Орлова (мама Коли), Е. Весник (папа Коли) и другие.

1970. «Приключения желтого чемоданчика»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария С. Прокофьева, при участии И. Фрэза. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор М. Кириллов. Художник Н. Сендеров. Композитор Ян Френкель. В ролях: Андрюша Громов (Петя), Вика Черна- кова (Тома), Т. Пельтцер (бабушка), Е. Лебедев (доктор) и другие.

1972. «Чудак из пятого «Б»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария В. Железников (по одноименной повести). Режиссер-постановщик И. Фрэз. Операторы Г. Тутунов и А. Чардынин. Художник И. Бахметьев. Композитор Я. Френкель.

В ролях: Андрюша Войновский (Боря Збандуто), Роза Агишева (Нина), Т. Пельтцер (бабушка Нины), Е. Весник (врач) и другие.

1975. «Это мы не проходили»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария М. Львовский, при участии И. Фрэза. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор М. Кириллов. Художник Л. Дихтяр. Композитор Я. Френкель. В ролях: И. Рычагова (Лена), Т. Канаева (Мила), А. Ростоцкий (Митя), Б. Токарев (Юра), А. Максимова (завуч) и другие.

1977. «Хомут для Маркиза»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария Н. Атаров (по повести «А я люблю лошадь…»). Режиссер- постановщик И. Фрэз. Оператор Г. Тутунов. Художник А. Дихтяр. Композитор Я. Френкель. В ролях: Дима Замулин (Родька), А. Кузнецов (отец Родьки), О. Остроумова (мать Родьки), В. Седов (тренер) и другие.

1980. «Вам и не снилось…»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького. Автор сценария Г. Щербакова, при участии И. Фрэза (по мотивам одноименной повести Г. Щербаковой). Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор Г. Тутунов. Художники А. Дихтяр и В. Власков. Композитор А. Рыбников.

В ролях: Т. Аксюта (Катя), Н. Михайловский (Роман), Е. Соловей (Татьяна Николаевна), Л. Федосеева-Шукшина (мать Романа), А. Филозов (отец Романа), И. Мирошниченко (мать Кати), Т. Пельтцер (бабушка).

1983. «Карантин»

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М.

Горького. Автор сценария Г. Щербакова. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор А. Кириллов. Художник О. Кравченя. Композитор А. Рыбников.

В ролях: Лика Кремер (Маша), Е. Симонова (мама), Ю. Дуванов (папа), С. Немоляева (бабушка), Ю. Богатырев (дедушка), Т. Пельтцер (прабабушка), П. Кадочников (прадедушка) и другие.

notes

ПРИМЕЧАНИЯ

1

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 25.

2

Каплер А. Загадка королевы экрана. М., «Сов. Россия», 1979, с. 6.

3

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 16.

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 167–168.

«Искусство кино», 1981, № 3, с. 111–112.

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 186.

Чуковский К. Стихи и сказки. От двух до пяти. М., «Дет. лит.», 1981.

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 105.

Бегак Б., Громов Ю. Большое искусство для маленьких. М., Госкиноиздат, 1949.

10

Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1976, с. 245–246.

11

Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Сов. писатель», 1956, с. 50.

12

История советского кино. Т. 4. М., «Искусство», 1978, с. 318–319.

13

Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Сов. писатель», 1956, с. 47.

14

Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Сов. писатель», 1956, с. 47.

15

Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., ВТО, 1981, с. 58–59.

«Искусство кино», 1968, № 6, с. 68.

«Искусство кино», 1968, № 6, с. 66–67.

«Нов. мир», 1979, № 12, с. 251.

19

Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 114.

20

Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 114.

«Искусство кино», 1981, № 3, с. 96.

«Искусство кино», 1981, № 3, с. 101.

23

Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 92.

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 17–18.

Кино и дети. М., «Искусство», 1971, с. 106.